BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Verdone: *Gabriele D'Annunzio nel cinema italiano* - Maddison: *Grammatica del telefilm* - Autera, Bertier, Dorigo, Mogno, Morandini - Pesce: *Festival e rassegne* - Kezich: *Rivedendo Ford un'arte virile e coraggiosa*

Recensioni e rubriche di: *CHITI, COMUZIO, LAURA.*

Numero doppio

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XXIV - NUMERO 7-8 - LUGLIO-AGOSTO 1963

Sommario

(*Segue a pag. 3 di copertina*)

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO III

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici

Anno XXIV - n. 7-8

luglio-agosto 1963

Direttore

FLORIS L. AMMANNATI

Condirettore responsabile

LEONARDO FIORAVANTI

Redattore capo

ERNESTO G. LAURA

Direzione e Redazione

Roma, via Antonio Musa 15, tel. 863.944

Amministrazione

Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Antonio Musa 15, telefono 848.030 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 4.000, estero lire 6.200; semestrale: Italia lire 2.000. Un numero costa lire 400; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « Tiferno Grafica », Città di Castello - Distribuzione esclusiva: S.T.E., Stampa Europea, Milano, via Predabissi 3.

8 1/2 grolla d'oro

La giuria dell'undicesimo Premio Saint Vincent per il cinema italiano — composta da Luigi Chiarini, Fernaldo Di Giammatteo, Piero Gadda Conti, Arturo Lanocita, Domenico Meccoli, Leo Pestelli, Carlo Trabucco, Mario Verdone, Gino Visentini — ha assegnato i seguenti premi:

« GROLLA D'ORO » PER LA MIGLIORE REGIA: Federico Fellini per *8 ½*;

« GROLLA D'ORO » PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE FEMMINILE: Silvana Mangano per *Il processo di Verona*;

« GROLLA D'ORO » PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE MASCHILE: Romolo Valli per *Il gattopardo*;

« COPPA VALDOSTANA D'ORO » PER LA MIGLIORE PRODUZIONE: Goffredo Lombardo per *Smog*, *Cronaca familiare*, *Le quattro giornate di Napoli* e *Il Gattopardo*;

« TARGA MARIO GROMO » PER LA PRIMA SIGNIFICATIVA AFFERMAZIONE DI UN GIOVANE REGISTA: Valentino Orsini, Paolo e Vittorio Taviani per *Un uomo da bruciare*.

Notizie varie

LUTTI DEL CINEMA — Il 7 luglio, al Lido di Venezia, è morto *Enzo Duse*, 62 anni, critico cinematografico per lunghi anni de « Il gazzettino » di Venezia, commediografo, direttore di quotidiani; il 10, a Neuilly (Parigi), *Geneviève de Sereville*, 43 anni, attrice del cinema francese, già quarta moglie di Sacha Guitry; il 13, a Laguna Beach (California), *Frank Mayo*, 74 anni, popolare protagonista di molti film muti e poi dignitoso caratterista durante il sonoro.

FRANZ DE BIASE DIRETTORE GENERALE — Il dott. Franz De Biase, che dal 1° maggio teneva l'incarico « ad interim », è stato nominato dal Consiglio dei Ministri Direttore Generale dello Spettacolo in sostituzione dell'avv. De Pirro, collocato a riposo per raggiunti limiti di età. Al dott. De Biase i più sinceri auguri di « Bianco e nero ».

Vita del C. S. C.

CONSUNTIVO DI UN ANNO — Nel mese di giugno sono terminati i corsi dell'anno accademico 1962-63, corsi che sono stati frequentati da 50 allievi italiani e 36 stranieri, suddivisi in sei sezioni di insegnamento (*Regia, Recitazione, Direzione di Produzione, Ripresa Cinematografica, Scenografia, Costume*).

Nello stesso mese ha avuto luogo la sessione estiva di esami per il passaggio al secondo anno e per il conseguimento del diploma. Detti esami verranno completati nella sessione autunnale, dopodiché si darà comunicazione dei risultati complessivi.

Nel trimestre aprile-giugno, a conclusione dell'anno accademico, sono stati realizzati sette saggi finali di allievi registi stranieri, tre saggi di primo anno diretti da allievi registi italiani, e quattro saggi di diploma diretti da allievi registi italiani. Alla realizzazione di questi saggi sono stati dedicati circa 80 giorni effettivi di riprese ed è stato impiegato un totale di circa 15 mila metri di negativo 35 mm.

Bando di Concorso

per l'ammissione ai Corsi del Biennio Accademico 1963-65

Il *Centro Sperimentale di Cinematografia* mette a concorso per il Biennio Accademico 1963-65 i seguenti posti per allievi italiani nei rispettivi Corsi d'insegnamento:

Corso di Regia: 3 posti;
Corso di Recitazione: 20 posti;
Corso di Direzione di produzione: 4 posti;
Corso di Ripresa cinematografica: 3 posti;
Corso di Registrazione del suono: 3 posti;
Corso di Scenografia: 3 posti;
Corso di Costume: 3 posti.

Per l'ammissione ai singoli concorsi occorre il possesso dei seguenti titoli:

— Diploma di laurea, per il Corso di *Regia*;
— Diploma di Istituto di istruzione secondaria di secondo grado, per il Corso di *Recitazione*;
— Diploma di Maturità classica o scientifica, o di Abilitazione tecnica (Ragioneria), per il Corso di *Direzione di produzione*;
— Diploma di Abilitazione tecnica, o di Maturità classica, scientifica o artistica, per il Corso di *Ripresa cinematografica*;
— Diploma di laurea in Ingegneria elettrotecnica o Diploma di Abilitazione tecnica industriale (Radiotecnica) per il Corso di *Registrazione del suono*;
— Diploma di laurea in Architettura, o di Accademia di Belle Arti, o di Maturità artistica, per il Corso di *Scenografia*;
— Diploma di Accademia di Belle Arti o di Maturità artistica, o di Istituto d'Arte, per il Corso di *Costume*.

Gli aspiranti devono aver compiuto, alla data del 15 settembre 1963, i venti anni di età e non aver superato i ventotto; per gli aspiranti attori, i limiti di età sono da diciotto a ventiquattro anni e per le aspiranti attrici da sedici a ventiquattro anni.

I concorrenti devono dichiarare nella domanda di ammissione al concorso:

— la data e il luogo di nascita;
— il possesso della cittadinanza italiana;
— le eventuali condanne penali riportate;
— il titolo di studio;
— la posizione nei riguardi degli obblighi militari;
— di essere di sana e robusta costituzione fisica.

Gli aspiranti al Corso di *Regia* dovranno inviare, assieme alla domanda, almeno una sceneggiatura per un cortometraggio a soggetto, e un saggio critico, non inferiore alle dieci pagine dattiloscritte, sulla tecnica di lavoro o sul mondo artistico di un regista italiano; gli aspiranti al Corso di *Recitazione* dovranno inviare una serie di fotografie *senza ritocco* di cui una a mezzo busto, una a figura intera, una in costume da bagno, e una di profilo (formato non inferiore al 13 × 18) che attestino della

loro attitudine fisica e fisionomica; gli aspiranti al Corso di *Ripresa cinematografica* dovranno inviare una serie di dieci fotografie a soggetto libero, di formato non inferiore al 13 × 18, fornite di particolari qualità tecniche; gli aspiranti al Corso di *Scenografia* dovranno inviare due bozzetti e due progetti di scene; gli aspiranti al Corso di *Costume* dovranno inviare dieci bozzetti di figurini e costumi.

Le domande (in carta da bollo da L. 200) dovranno essere inoltrate alla *Direzione del Centro Sperimentale di Cinematografia,* via Tuscolana 1524, Roma, entro il 15 settembre 1963, *accompagnate dal modulo unito al presente bando, debitamente compilato, e da una fotografia, formato tessera, occorrente per l'identificazione del candidato.*

Le domande pervenute entro il 15 settembre 1963 saranno vagliate da una Commissione di pre-selezione, la quale ammetterà agli esami solo quei candidati che — *a suo insindacabile giudizio* — riterrà forniti del minimo di requisiti. I candidati che avranno superato la pre-selezione saranno convocati per sostenere gli esami di concorso, come da programma allegato. Al termine degli esami verrà compilata una graduatoria degli *idonei,* comprendente quei candidati che avranno superato favorevolmente le prove. I primi tra gli idonei, fino a copertura del numero dei posti messi a concorso, verranno proclamati *vincitori* e ammessi alla frequenza al Centro. Nel caso di rinuncia, o di allontanamento dal Centro entro un mese dall'inizio delle lezioni, di uno o più candidati vincitori, subentreranno i candidati idonei non vincitori, nell'ordine della graduatoria.

L'ammissione ai corsi è anche subordinata all'esito di un esame medico effettuato da un sanitario del Centro che dovrà attestare la piena idoneità fisica dei candidati vincitori al lavoro professionale e all'applicazione in *tutte* le materie d'insegnamento, e particolarmente — per i candidati alla sezione di *Recitazione* — nella *Danza,* l'*Educazione fisica* e l'*Equitazione.*

I concorrenti *vincitori* dovranno presentare entro il 31 ottobre 1963, sotto pena di decadenza dal diritto all'ammissione al Centro:

1) Certificato di nascita;
2) Certificato di cittadinanza italiana (non anteriore a 3 mesi);
3) Certificato generale penale (non anteriore a 3 mesi);
4) Certificato di buona condotta (non anteriore a 3 mesi);
5) Certificato di sana e robusta costituzione fisica (non anteriore a 3 mesi) rilasciato da un Ufficiale Sanitario;
6) Titolo di studio;
7) Atto di assenso di chi esercita la patria potestà, per i minorenni.

Al momento della immatricolazione i concorrenti vincitori dovranno versare, a titolo di deposito, la somma di L. 10.000 (diecimila) per eventuali danni che potranno arrecare agli impianti e alle attrezzature del Centro. Detta somma verrà restituita alla fine del biennio.

Oltre al deposito, i candidati ammessi al Corso di *Recitazione* dovranno versare la somma di L. 20.000 (ventimila) per la fornitura dei costumi di danza, di educazione fisica e di equitazione, che rimarranno di loro proprietà.

Fino a quando non avranno effettuato detti versamenti, i candidati vincitori non saranno ammessi alla frequenza delle lezioni.

I Corsi sono biennali per tutte le sezioni; hanno inizio nel mese di novembre e terminano nel successivo mese di giugno. Alla fine del primo quadrimestre di

ciascun anno accademico il Consiglio Direttivo, sulla base delle graduatorie di merito redatte dal Consiglio dei Professori, può escludere dalla ulteriore frequenza dei Corsi gli allievi che dimostrino insufficienza di attitudini o di profitto. Al termine del primo anno di studi gli allievi debbono sostenere un esame, in tutte le materie del corso, per l'ammissione al secondo anno. Analogo esame essi debbono sostenere al termine del secondo anno, per il conseguimento del diploma.

La frequenza dei Corsi è gratuita. È obbligatoria la frequenza quotidiana alle lezioni, le quali hanno normalmente luogo dalle ore 9 alle ore 16,30.

Il Consiglio Direttivo del Centro può procedere all'assegnazione di un limitato numero di borse di studio, il cui importo è di L. 50.000 mensili per gli allievi non residenti in Roma e di L. 30.000 mensili per quelli residenti in Roma. L'assegnazione delle borse viene fatta sulla base dei risultati degli esami, ed è subordinata all'accertamento delle condizioni economiche dell'allievo. Essa è sottoposta ogni anno a revisione, dopo il primo quadrimestre di studi, in relazione alle nuove graduatorie redatte dal Consiglio dei Professori, e dopo gli esami di passaggio dal 1° al 2° anno.

Il Consiglio Direttivo può, in via eccezionale, su conforme e motivato parere della Commissione di pre-selezione, consentire l'ammissione agli esami anche ad aspiranti non provvisti del titolo di studio prescritto, o che non rientrino nei limiti di età fissati, purché la Commissione stessa, sulla base della documentazione presentata, *e a suo insindacabile giudizio,* ritenga che essi possano supplire con particolari attitudini e preparazione alla mancanza dei requisiti suddetti.

Roma, 15 luglio 1963.

Il Commissario straordinario (Nicola De Pirro)

Prove di esame per l'ammissione ai vari corsi

(*Biennio Accademico 1963-1965*)

REGIA

PROVE ORALI

1. - *Letteratura italiana* (Informazione generale sulla narrativa italiana dall'inizio del secolo XIX ai giorni nostri con particolare approfondimento di almeno tre autori indicati dal candidato).
2. - *Cultura generale* (Conversazione libera su argomenti di varia cultura, a scelta della Commissione).
3. - *Conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato* (Notizie storiche e critiche).
4. - *Estetica generale* (Lineamenti di storia del pensiero estetico, con particolare riferimento alle correnti contemporanee).
5. - *Il linguaggio del film* (Elementi storici e applicazioni pratiche).

PROVE SCRITTE (per i candidati che avranno superato le prove orali)

1. - *Sceneggiatura desunta da un racconto o da un tema proposto dalla Commissione* (durata 5 ore).
2. - *Analisi critica di un film indicato dalla Commissione e proiettato ai candidati prima dell'esame* (durata 4 ore).

Dopo aver esaminato gli elaborati la Commissione potrà — se lo riterrà opportuno — riconvocare i candidati, o alcuni di essi, per un colloquio supplementare.

RECITAZIONE

PROVE ORALI

1. - *Lettura di brani di opere narrative e teatrali a scelta della Commissione.*
2. - *Ripetizione a memoria di almeno due brani,*

uno tratto da un testo teatrale e l'altro da una poesia, a scelta del candidato.
3. - *Nozioni di storia della lettratura e di storia del teatro.*
4. - *Conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

PROVA PRATICA (per i candidati che avranno superato le prove orali)
1. - *Provino cinematografico.*

DIREZIONE DI PRODUZIONE

PROVE ORALI
1. - *Nozioni di diritto pubblico e privato.*
2. - *Nozioni di matematica e di contabilità.*
3. - *Nozioni sull'organizzazione della produzione cinematografica.*
4. - *Conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

RIPRESA CINEMATOGRAFICA

PROVE ORALI
1. - *Ottica, con particolare riguardo all'ottica fotografica.*
2. - *Chimica, con particolare riguardo al processo fotografico.*
3. - *Matematica (algebra e trigonometria).*
4. - *Commento e discussione tecnica sui saggi fotografici presentati.*
5. - *Conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

PROVA PRATICA (per i candidati che avranno superato le prove orali)
1. - *Esercitazione di illuminazione, o di ripresa fotografica, o di ripresa cinematografica, su tema indicato dalla Commissione.*

REGISTRAZIONE DEL SUONO

PROVE ORALI
1. - *Acustica generale, fisiologica e musicale.*
2. - *Elettrotecnica, Radiotecnica, Elettro-acustica.*
3. - *Conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

SCENOGRAFIA

PROVE GRAFICHE
1. - *Progetto di primo grado ex tempore su tema fissato dalla Commissione* (durata 8 ore).
2. - *Sviluppo geometrico delle piante* 1 : 50 *e sezioni* 1 : 20 (durata 8 ore).
3. - *Bozzetto a tempera o ad acquarello* (durata 8 ore).

PROVE ORALI
1. - *Commento e discussione sui lavori realizzati.*
2. - *Storia dell'arte, con particolare riferimento alla scenografia teatrale e cinematografica.*
3. - *Conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

COSTUME

PROVE GRAFICHE
1. - *Esecuzione di bozzetti di costume su tema fissato dalla Commissione* (durata 12 ore in due giorni).

PROVE ORALI
1. - *Commento e discussione su lavori realizzati.*
2. - *Storia dell'arte, con particolare riferimento al costume teatrale e cinematografico.*
3. - *Conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

Norme per l'ammissione di allievi stranieri
per il Biennio Accademico 1963-65

I candidati stranieri possono essere ammessi ai corsi di insegnamento del Centro Sperimentale di Cinematografia — in qualità di *Uditori* — in base alle norme sotto indicate.

Il numero degli allievi stranieri che possono essere ammessi ai Corsi è fissato, per il Biennio Accademico 1963-65, come segue:

— Corso di *Regia*: 6 posti;
— Corso di *Direzione di produzione*: 2 posti;
— Corso di *Recitazione*: 4 posti;

— Corso di *Ripresa cinematografica*: 3 posti;
— Corso di *Registrazione del suono*: 2 posti;
— Corso di *Scenografia*: 2 posti;
— Corso di *Costume*: 2 posti.

Per l'ammissione ai singoli concorsi occorre essere in possesso dei seguenti titoli:

— Diploma di laurea, o titolo equipollente, per il Corso di *Regia*;
— Diploma di Istituto di istruzione secondaria di secondo grado, o titolo equipollente, per il Corso di *Recitazione*;
— Diploma di Maturità classica o scientifica, o di Abilitazione tecnica (Ragioneria), per il Corso di *Direzione di produzione*;
— Diploma di Istituto tecnico o di Maturità classica, scientifica o artistica, o titolo equipollente, per il Corso di *Ripresa cinematografica*;
— Diploma di laurea in Ingegneria elettrotecnica, o Diploma di Abilitazione tecnica industriale (Radiotecnica), o titolo equipollente, per il Corso di *Registrazione del suono*;
— Diploma di laurea in Architettura, o di Accademia di Belle Arti, o di Maturità Artistica, per il Corso di *Scenografia*;
— Diploma di Accademia di Belle Arti, o Maturità artistica, o di Istituto d'arte, per il Corso di *Costume*.

I candidati dovranno possedere conoscenza sufficiente della lingua italiana, da accertarsi nel corso dell'esame di concorso; dovranno aver compiuto alla data del 15 settembre 1963 i 20 anni di età e non aver superato i 28; per gli aspiranti attori, i limiti sono da 18 a 24 anni e per le aspiranti attrici da 16 a 24.

Gli aspiranti al Corso di *Regia* dovranno inviare, assieme alla domanda, almeno una sceneggiatura per un cortometraggio a soggetto, e un saggio critico, non inferiore alle dieci pagine dattiloscritte, sulla tecnica di lavoro o sul mondo artistico di un noto regista; gli aspiranti al Corso di *Recitazione* dovranno inviare una serie di fotografie, *senza ritocco*, di cui una a mezzo busto, una a figura intera, una in costume da bagno e una di profilo (formato non inferiore al 13 × 18), che attestino della loro attitudine fisica e fisionomica; gli aspiranti al Corso di *Ripresa cinematografica* dovranno inviare una serie di dieci fotografie, di formato non inferiore al 13 × 18, fornite di particolari requisiti tecnici; gli aspiranti al Corso di *Scenografia* dovranno inviare due bozzetti e due progetti di scene; gli aspiranti al Corso di *Costume* dovranno inviare dieci bozzetti di figurini e costumi.

I saggi letterari dovranno essere presentati in lingua italiana.

Le domande dovranno essere inoltrate alla *Direzione del Centro Sperimentale di Cinematografia* e fatte pervenire entro il 15 settembre 1963, *per il tramite delle Rappresentanze Diplomatiche dei rispettivi Paesi in Roma*. Nella domanda i candidati dovranno sottoscrivere l'impegno di provvedere a proprie spese al proprio mantenimento per tutta la durata dei corsi. Alla domanda dovrà essere unito il modulo accluso al presente bando, debitamente compilato, e una fotografia, formato tessera, occorrente per l'identificazione del candidato.

L'ammissione ai corsi dei candidati stranieri — *anche se assegnatari di borse di studio a qualsiasi titolo ricevute* — è subordinata all'esito di un esame, di cui vedi il programma nella pagina a fianco. Gli esami orali si svolgono in lingua italiana.

Al momento della immatricolazione i candidati ammessi dovranno versare una tassa individuale di ammissione di L. 50.000 (cinquantamila) annue, più L. 10.000

(diecimila) a titolo di deposito per eventuali danni agli impianti ed alle attrezzature del Centro. Oltre al deposito, i candidati ammessi al Corso di *Recitazione* dovranno versare la somma di L. 20.000 (ventimila) per la fornitura dei costumi di danza, di educazione fisica e di equitazione, che rimarranno di loro proprietà. *Fino a quando non avranno effettuato tali versamenti non saranno ammessi alla frequenza delle lezioni.*

I corsi sono biennali per tutte le sezioni; hanno inizio nel mese di novembre e terminano nel successivo mese di giugno. Alla fine del primo quadrimestre di ciascun anno accademico il Consiglio Direttivo, sulla base delle graduatorie di merito redatte dal Consiglio dei Professori, può escludere dalla ulteriore frequenza dei Corsi gli allievi che dimostrino insufficienza di attitudini o di profitto. Al termine del primo anno di studi gli allievi debbono sostenere un esame in tutte le materie del corso per l'ammissione al secondo anno. Analogo esame essi debbono sostenere al termine del secondo anno, per conseguire l'« Attestato di studi compiuti ».

È obbligatoria la frequenza quotidiana alle lezioni, le quali hanno normalmente luogo dalle ore 9 alle ore 16,30.

Per tutto quanto non previsto dal presente bando gli allievi stranieri sono sottoposti alle norme contenute nel bando di concorso per gli allievi italiani.

Il Consiglio Direttivo può, in via eccezionale e su conforme e motivato parere delle Commissioni di esami, consentire l'ammissione a quei candidati che siano sprovvisti del titolo di studio prescritto o che non rientrino nei limiti di età fissati, purché le Commissioni stesse, *a loro insindacabile giudizio*, ritengano che essi possano supplire con particolari attitudini e preparazione alla mancanza dei requisiti suddetti.

Roma, 15 luglio 1963.

Il Commissario straordinario (Nicola De Pirro)

Prove di esame per l'ammissione di allievi stranieri, in qualità di uditori, ai vari corsi del C. S. C.

Biennio Accademico 1963-1965

REGIA

PROVE ORALI

1. - *Storia della letteratura* (Informazione generale sulla narrativa europea e su quella del paese di origine del candidato).
2. - *Cultura generale* (Conversazione libera su argomenti di varia cultura, a scelta della Commissione).
3. - *Conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato* (Notizie storiche e critiche).
4. - *Estetica generale* (Lineamenti di storia del pensiero estetico, con particolare riferimento alle correnti contemporanee).
5. - *Il linguaggio del film* (Elementi storici e applicazioni pratiche).

RECITAZIONE

PROVE ORALI

1. - *Lettura di brani di opere narrative e teatrali a scelta della Commissione.*
2. - *Ripetizione a memoria di almeno due brani, uno tratto da un testo teatrale e l'altro da una poesia, a scelta del candidato.*
3. - *Nozioni di storia della letteratura e di storia del teatro.*
4. - *Conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

PROVA PRATICA (per i candidati che avranno superato le prove orali)

1. - *Provino cinematografico.*

DIREZIONE DI PRODUZIONE

PROVE ORALI

1. - *Nozioni di matematica e di contabilità.*
2. - *Nozioni di diritto pubblico e privato.*
3. - *Nozioni sull'organizzazione della produzione cinematografica.*
4. - *Conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

RIPRESA CINEMATOGRAFICA

PROVE ORALI

1. - *Ottica, con particolare riguardo all'ottica fotografica.*
2. - *Chimica, con particolare riguardo al processo fotografico.*
3. - *Matematica* (algebra e trigonometria).
4. - *Commento e discussione tecnica sui saggi fotografici presentati.*
5. - *Conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

PROVA PRATICA (per i candidati che avranno superato le prove orali)

1. - *Esercitazione di illuminazione, o di ripresa fotografica, o di ripresa cinematografica, su tema indicato dalla Commissione.*

REGISTRAZIONE DEL SUONO

PROVE ORALI

1. - *Acustica generale, fisiologica e musicale.*
2. - *Elettrotecnica, Radiotecnica, Elettro-acustica.*
3. - *Conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

SCENOGRAFIA

PROVE GRAFICHE

1. - *Progetto di primo grado ex tempore su tema fissato dalla Commissione* (durata 8 ore).
2. - *Sviluppo geometrico delle piante* 1 : 50 *e sezioni* 1 : 20 (durata 8 ore).
3. - *Bozzetto a tempera o ad acquarello* (durata 8 ore).

PROVE ORALI

1. - *Commento e discussione sui lavori realizzati.*
2. - *Storia dell'arte, con particolare riferimento alla scenografia teatrale e cinematografica.*
3. - *Conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

COSTUME

PROVE GRAFICHE

1. - *Esecuzione di bozzetti di costume su tema fissato dalla Commissione* (durata 12 ore in due giorni).

PROVE ORALI

1. - *Commento e discussione sui lavori realizzati.*
2. - *Storia dell'arte, con particolare riferimento al costume teatrale e cinematografico.*
3. - *Conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

Gabriele D'Annunzio nel cinema italiano

di MARIO VERDONE

I rapporti di Gabriele D'Annunzio con la cinematografia hanno già dato origine ad alcune notizie e speciali studi, ora sommari, ora abbastanza approfonditi. Ricorderemo subito tra i più notevoli il capitolo di Tom Antongini nella « Vita segreta di Gabriele D'Annunzio », peraltro di carattere soltanto aneddotico, lo scritto documentato di Francesco Soro compreso nel volume « Miserie e splendori del cinema », e infine il saggio di Luigi Bianconi « D'Annunzio e il cinema » (1), che è il più esauriente.

Le attività di D'Annunzio nel campo cinematografico, come già gli studi ricordati indicano a sufficienza, riguardano principalmente:

a) soggetti scritti da D'Annunzio appositamente per il cinema;

b) progetti non portati a termine;

c) adattamenti cinematografici di opere letterarie e drammatiche di D'Annunzio non eseguiti dall'autore;

ma il tema generale impone anche lo studio dei seguenti aspetti particolari:

d) rapporti di D'Annunzio con la gente del cinema;

e) idee di D'Annunzio sul cinema;

f) il personaggio D'Annunzio nel cinema.

Infine v'è un argomento da sottolineare, che investe addirittura il carattere di un largo settore della nostra produzione cinematografica, nonché il costume stesso di un'epoca, e che non sempre riguarda lo scrittore direttamente, ma che ha trovato in certa parte del cinema — specchio di vita — riflesso e ingrandimento:

g) il dannunzianesimo nel cinema.

---

(1) LUIGI BIANCONI: *D'Annunzio e il cinema* in « Bianco e Nero », Roma, anno III, n. 11, novembre 1939.

È questo certamente il lato più interessante, dal punto di vista storico e di costume, del contributo dannunziano al cinema italiano muto, ma quanti sono in grado di parlarne, anche al di là delle notazioni gustose del Palmieri (in « Vecchio cinema italiano »), o del capitolo del Paolella nella sua « Storia », o dello sforzo interpretativo compiuto, in sede prevalentemente letteraria, dallo stesso Bianconi?

Manca oggi alla maggior parte degli storici e dei critici la possibilità di consultare *L'innocente, Il piacere, Il ferro*: tutti quei film, cioè, dove si manifesta più chiaramente la nascita e la persistenza del fenomeno del dannunzianesimo cinematografico; un dannunzianesimo non tanto di temi quanto di stile, di cui sarà permeata tutta la cinematografia italiana di ambiente borghese prima e dopo la guerra 1915-18. E si stenta a capire quando fu che avvenne il superamento del film pantomimico, storico, o clownesco, dei primitivi, cui appartengono *La presa di Roma* di Alberini, i brevi drammi storici di Caserini, le prime comiche, e la stessa *Caduta di Troia* di Pastrone, per un dramma dannunziano-borghese che sarà un'altra delle caratteristiche originali della nostra produzione, anche se con un bagaglio che assai spesso non sfugge al ridicolo, e che prese corpo verosimilmente attorno al 1911, allorché Ambrosio ottenne i diritti di portare sullo schermo almeno sei opere letterarie dello scrittore.

Gli aspetti sopra elencati, come abbiamo detto, sono già stati in gran parte illustrati, e in maniera diligente, soprattutto da parte del Bianconi, ma anche dal Palmieri, dal Paolella, dalla Prolo. Confidiamo che talune nostre personali ricerche potranno illuminare qualche angolo ancora rimasto in ombra: ma la letteratura sull'argomento ormai non verrà ad arricchirsi considerevolmente se non allorché si potrà leggere tutto l'epistolario del Poeta, che comprende anche rapporti con case di produzione, registi e attori. Allora si potrà forse stabilire anche la filmografia dannunziana con migliore informazione. Quella che segue il presente studio, pur arricchita di molte notizie rispetto ai dati precedentemente raccolti, è da considerare tuttora incompleta.

Libretti per il cinema: « Cabiria »

Il numero dei libretti scritti da D'Annunzio per il cinema è variabile, date le circostanze in cui taluni furono ideati o stesi. Ma all'atto pratico essi possono essere considerati quattro (più alcuni

progetti di cui si ha soltanto vaga notizia): *Cabiria, La Crociata degli innocenti, La Rosa di Cipro, L'uomo che rubò la Gioconda*.

Cominciamo con *Cabiria,* che è il più famoso, e che non sarebbe certamente sfuggito (come *Messalina, Quo vadis?, Ben Hur*) ai « rifacimenti », se controversie di carattere legale non lo avessero finora impedito, proprio perché il film, nelle condizioni in cui nacque, par fatto apposta per metterne in causa la paternità.

Il soggetto, è ormai noto fin dalle rivelazioni di Tom Antongini, fu scritto da Giovanni Pastrone, che procedette anche alla realizzazione. Fu soltanto a opera compiuta che Pastrone, desideroso di sopraffare il concorrente Ambrosio, che già aveva acquistato i diritti di sei opere letterarie di D'Annunzio, scrisse una lettera al poeta per « un progetto di buon profitto e *minimo* disturbo per Lei e tale da non recare oltraggio al di Lei nome ». La proposta fu successivamente illustrata a voce dal Pastrone in questo modo, secondo il resoconto dell'Antongini:

> « Ho terminato », mi disse, « una pellicola grandiosa che può occupare lo schermo per tre ore. Ho con me le fotografie di almeno duecento quadri che possono dare un'idea completa della messinscena.. Le didascalie sono pronte. Il titolo anche.
>
> « Ma, se senza modestia mi sento d'affermare che il mio film è quanto di meglio come tecnica si possa produrre nel campo cinematografico, non posso dire altrettanto né del titolo né delle didascalie. Inoltre mi manca il nome di un autore; mi occorre un nome grande, indiscutibile, mondiale.
>
> « Avrei pensato (questo almeno sarebbe il sogno mio e del mio socio) a Gabriele D'Annunzio.
>
> « Per questo lavoro certamente poco divertente del rifacimento delle didascalie, e ancor più per la paternità del film che vorrei ornato del suo immenso nome, io sono disposto a sborsare *cinquantamila lire* ».

La cifra promessa fu trovata talmente « interessante » che la proposta venne accettata. Il soggetto si chiamava « Il romanzo delle fiamme » e d'Annunzio propose un nuovo nome: *Cabiria,* « dramma greco-romano-punico », dal nome della protagonista. Altri nomi dei personaggi vennero cambiati e le semplici didascalie del Pastrone trasformate in magniloquenti frasi dannunziane, come risulta anche dal libretto del film pubblicato dalla Itala, e poi inserito nella edizione nazionale delle opere di G. D'Annunzio.

Varie controversie di carattere legale hanno fatto più volte rievocare questi episodi: ma nessuno è tornato su un aspetto della vicenda particolarmente piccante, e su cui già io stesso mi sono

intrattenuto (2). Il film *Cabiria,* cioè, era ormai divenuto « dannunziano » per virtù di didascalie e di contratto. « Le didascalie di *Cabiria,* mi aveva detto Pastrone, rappresentano, più che D'Annunzio, il dannunzianesimo ». Ma la storia non finisce qui, e mi sia consentito ancora una volta ripeterla:

« Nel soggetto di *Cabiria* sono da sottolineare questi episodi: dei pirati saccheggiano il porto di Camae e rapiscono e portano una fanciulla a Cartagine. Questa fanciulla sarà offerta al grande Dio del Fuoco, Moloch, cui vengono sacrificate, secondo il rito, schiere di giovanetti.

Un coraggioso soldato — che ha per compagno il fido Maciste — riesce a liberare la fanciulla nel momento stesso in cui sta per essere gettata nelle fauci di Moloch.

Il rito religioso, nel film, è contrassegnato da una preghiera — tipicamente dannunziana — ed accompagnato da una « Sinfonia del fuoco » scritta appositamente da Ildebrando Pizzetti.

La trama ha molti altri sviluppi, nel quadro della guerra tra Roma e Cartagine. Ecco come comincia la preghiera a Moloch, nelle parole di D'Annunzio:

« Re delle Due Zone, t'invoco. Respiro del fuoco profondo, gènito di te, primo nato! Eccoti i cento puri fanciulli. Inghiotti! Divora! Sii sazio! Karthàda divora il tuo fiore! ».

Orbene tutti gli avvenimenti descritti — ecco dov'è la parte più divertente di questa storia — si trovano, sia pure presentati in altra forma, sotto altri nomi, in un romanzo di avventure, che ha gli stessi episodi, e dove non manca neppure una preghiera a Moloch, che inizia con assai minore enfasi:

« O Fuoco, Signore supremo, che con la tua vivida fiamma dai luce nella dimora delle tenebre ... ».

Del romanzo, che era stato pubblicato a Torino, è autore Emilio Salgari: si intitola « Cartagine in fiamme » e fu scritto pochi anni avanti della realizzazione, negli studi della torinese Itala Film, di *Cabiria.*

Pastrone vi si ispirò liberamente per *Cabiria* (non credo che su ciò possa esistere alcun dubbio) e per dare al proprio film un'impronta culturale, « umanistica », riuscì ad implicarvi i nomi di D'Annunzio e di Pizzetti.

La cosa non finisce qui. D'Annunzio dovette scoprire che *Cabiria* prendeva le mosse da Salgari (altro che Flaubert come sosteneva il Langlois!) e se ne deve essere lamentato con Pastrone, il quale — per quanto mi abbia rivelato vari retroscena di *Cabiria* — non mi ha mai fatto parola del romanzo di Salgari.

In ogni caso, una frase di D'Annunzio che mi fu ripetuta da Pastrone, e che allora non seppi come interpretare, ora può riuscire a me e al lettore molto più chiara. Disse D'Annunzio: « È inaudito! Giuocare questa beffa al beffatore di Buccari! ».

La beffa era dunque questa. D'Annunzio aveva accettato di attribuirsi

(2) MARIO VERDONE: *Pastrone, ultimo incontro* in « Bianco e Nero », Roma, anno XXII, n. 1, gennaio 1961.

per 50 mila lire la paternità di *Cabiria* mentre in realtà non ne aveva scritto che le didascalie. E non sapeva che aveva tradotto in ricca prosa dannunziana le pagine alla buona del capitano Emilio Salgari: e che aveva visto Maciste nel generoso e possente Sidone di « Cartagine in fiamme ».

Altri soggetti

Forse l'unico vero lavoro originale di D'Annunzio per il cinema è *La crociata degli innocenti,* « mistero in quattro atti », che vidi diversi anni fà presentato, erroneamente a mio parere, sul palcoscenico del Teatro delle Arti di Roma, come un qualsiasi dramma, ma il cui testo non reggeva alla realizzazione e alla lettura in teatro. Si tratta di una sacra rappresentazione con San Francesco protagonista, e arieggia al « Mistero » come il quasi contemporaneo « Saint Sébastien ». Ne furono direttori, per lo schermo, Alessandro Boutet e Gino Rossetti, operatori Giovanni Vitrotti e Sestilio Marescanti, interpreti Bianca V. Camagni, Giulietta de Riso e Guido Graziosi; ma la produzione iniziata nel 1915 dalla Musical Films di Milano per difficoltà finanziarie fu interrotta e poi portata a compimento dal regista A. Traversa e dall'operatore Gallea, per conto della Pax Film, mentre il maestro Masini ne scrisse le musiche.

Il testo di D'Annunzio fu pubblicato come libretto nel 1915 dalla casa produttrice. Lo stesso era avvenuto nel 1914 per *Cabiria.* E l'attività dello scrittore di film, in questi casi, peraltro assai significativi, si configura proprio come quella di un « librettista ».

Con *La Rosa di Cipro* G. D'Annunzio ideò un « libretto » che poteva essere destinato indifferentemente al teatro operistico o al cinema. Steso il 10 luglio 1912, è il primo abbozzo della « Pisanella » (1913): e non è casuale che nel 1928 lo stesso D'Annunzio torni ad adoperarsi perché la *Pisanella* sia portata sullo schermo.

Scrive infatti il 7 dicembre 1928 in una lettera ad un amico produttore:

« La rètina del mio occhio destro, non ancora cicatrizzata interamente, è una terribile registratrice cieca! Nelle nostre lunghe serate di « settima arte », mille immagini si sono sovrapposte ai persistenti bagliori della cecità.

« Ho vissuto nell'allucinazione costante. Anche stanotte Zorro e Alberico (3) occupavano la mia stanza del sonno senza pace!

---

(3) Allude al film *Il segno di Zorro,* con Douglas Fairbanks, e al personaggio Alberico del film della Ufa *Sigfrido.* (Cfr. Tom Antongini: *Vita segreta di Gabriele D'Annunzio*).

« Io ho potuto accertarmi dei limiti raggiunti dall'arte veloce; e so che il limite estremo è ancora lontanissimo.

« Tu non ignori che per tutta la vita mi fu presentato l'Arco di Ulisse da tendere.

« Ecco di nuovo, innanzi a me, l'Arco d'Ulisse.

« Come al tempo di *Cabiria* m'è imposto di sorpassare il limite raggiunto. Incomincio a meditare, a cercare, ad esperimentare. Che la undicesima musa, Kinesis, mi assista!

« Ho detto a Tom che sarei molto contento che tu volessi osare di porre in movimento la mia *Pisanella*; che è il più plastico e il più vario dei miei poemi.

« Se il grande Bakst fosse ancora vivo, con quanto ardore ci aiuterebbe ».

L'uomo che rubò la Gioconda

Il 30 giugno 1920, a Fiume, D'Annunzio scrisse « L'uomo che rubò la Gioconda », un racconto che « fu sceneggiato per film dal Poeta » (Antongini), e che venne destinato al quotidiano parigino « Excelsior » e pubblicato nel 1932 dalla rivista francese « Ambassade ». Nella sua « Vita segreta », Tom Antongini si chiede come questa storia non abbia mai « sedotto » i produttori.

Il soggetto dell'*Uomo che rubò la Gioconda* costituisce certacente lo sforzo maggiore compiuto da Gabriele D'Annunzio nella direzione specifica della invenzione cinematografica. È un intreccio dalle caratteristiche originali, e realizzabile esclusivamente sul piano di uno spettacolo tutto visivo. Occasionato dal clamoroso furto del dipinto di Leonardo, al Museo del Louvre, si compone di elementi espressionistici, realistici, fantascientifici, e perfino autobiografici.

Protagonista è un pittore fiammingo di nome Vermeer « intento a studi misteriosi, a ricerche occulte, a speculazioni metafisiche, a operazioni d'alchimia ». « Per dipingere la sua donna morta egli estrae i colori dai fiori ». Egli vuole « alchimiare » la sostanza spirituale del quadro e « condurla a un'apparizione di vita », « convertirla in apparizioni sensibili ». V'è un elemento essenziale per compiere questa operazione, che non può essere tratto che dal cuore di un giovane artista suicida, e che egli chiamerà « cordastrum ». E per ottenerlo l'Orizzonte, tale è il nome che assume il Metafisico, chiede al discepolo di sacrificarsi.

Ma v'è ad Arcachon (ecco l'elemento autobiografico) un Poeta interessato a scoprire il mistero del sorriso della « Gioconda ».

Rientrando con i suoi cani da una partita di caccia, G. D'Annunzio — il soggetto fà esplicito accenno al suo nome — riceve un telegramma: « Stamani al Louvre fu rubata la Gioconda ». Il Metafisico lo raggiunge col dipinto. E il Poeta, cercando di sfuggire alla curiosità dell'amante, Sonia, definita « amazone ammirabile », « bellissima belva », complotta nascostamente per procurarsi il *cordastrum,* estratto dal cuore di un giovane italiano, allo scopo di dar vita alla « Gioconda ».

Ma Sonia si innamora della vittima designata, che diverrà folle. Il piano è sventato. Il Poeta rinuncia ad « alchimiare ». Il quadro è restituito. « Attenersi ai *fatti reali* », raccomanda il soggetto: « consultare i giornali dell'epoca ».

Qualunque effetto possa suscitare nel lettore questo soggetto dannunziano, non si può dire certo che difetti di originalità. Perdipiù, esso si avvicina al clima del film più vivo del primo dopoguerra: il film espressionista tedesco. E non v'è chi non pensi subito ai soggetti di Carl Mayer e Hans Janowitz, ai film di Robert Wiene e di Fritz Lang, che poi lo scrittore stesso confesserà di apprezzare. E magari allo stesso *Perfido incanto* di Ginna e Bragaglia.

La storia si stacca dalle altre, sempre dello stesso scrittore, di argomento storico, ideate per il teatro e per il cinema, anche se il tema « profano » ha comunque in comune con esse una tendenza al « sacro » e al « misteriale » (nella « vittima » ad esempio), che questa volta non si colloca nel rituale dell'altare, ma piuttosto, come accade nei film espressionisti, in quello del « gabinetto » di un metafisico, nel laboratorio di un alchimista.

Di fronte al dipinto che prende vita si pensa alle idee già espresse da D'Annunzio per le progettate *Metamorfosi,* alle « stupende frodi » dello schermo: « *trucco, trucchi, truccherie* », di cui vorrebbe valersi per il suo film 1933, irrealizzato, su un « grande mito moderno »: ma soprattutto si pensa agli automi, ai sonnambuli, ai golem, di, appunto, *Golem, Homunculus, Das Kabinet von Dr. Caligari.*

Progetti non realizzati

I progetti di D'Annunzio per il cinema, non portati a compimento, furono diversi. Sono, prima di tutto, da ricordare le sue frequenti allusioni alle *Metamorfosi,* cui pensava nel 1909, e di

cui parla specialmente nella intervista concessa al « Corriere della sera » il 28 febbraio 1914 in occasione della presentazione di *Cabiria.*

« Or è parecchi anni, a Milano, fui attratto dalla nuova invenzione che mi pareva potesse promuovere una nuova estetica del movimento. Passai più ore in una fabbrica di films per studiare la tecnica e specie per rendermi conto del partito che avrei potuto trarre da quegli accorgimenti che la gente del mestiere chiama « trucchi ». Pensavo che dal cinematografo potesse nascere un'arte piacevole il cui elemento essenziale fosse il « meraviglioso ». Le *Metamorfosi* di Ovidio! Ecco un vero soggetto cinematografico. Tecnicamente, non v'è limite alla rappresentazione del prodigio e del sogno. Volli esperimentare la favola di Dafne. Non feci se non un braccio: il braccio che dalla punta delle dita comincia a fogliare, sinché si muta in ramo folto di alloro, come nella tavoletta di Antonio del Pollaiuolo che con gioia rividi a Londra pochi giorni fa. Mi ricordo sempre della grande commozione ch'ebbi alla prova. L'effetto era mirabile. Il prodigio, immoto nel marmo dello scultore e nella tela del pittore, si compieva misteriosamente dinanzi agli occhi stupefatti, vincendo d'efficacia il numero ovidiano. La vita soprannaturale era là rappresentata in realtà palpante. L'esperimento fu interrotto soltanto perché le difficoltà erano gravi e richiedevano una pazienza ed una costanza che il risultato pratico non poteva compensare. I fabbricanti ad ogni tentativo insolito oppongono l'esecrabile « gusto del pubblico ». Il gusto del pubblico riduce oggi il cinematografo a una industria più o meno grossolana in concorrenza col teatro ».

Nel 1916, D'Annunzio pensò alla riduzione cinematografica del mistero « Le martyre de Saint Sébastien ».

Quindi, v'è la storia del *Progetto fiumano,* già argutamente narrata dall'Antongini. Due americani, tra cui il signor Wilbur H. Williams, raggiunsero il poeta durante l'impresa di Fiume (nella primavera del 1920) e gli proposero, al prezzo di lire 800.000, tramite l'Antongini, il seguente affare:

« Il Poeta avrebbe scritto per loro, entro tre mesi dal contratto, un film fiumano.

Per « film fiumano » essi intendevano un soggetto drammatico qualsiasi che avesse per sfondo la città e la vita di Fiume in quei mesi di passione. Alle « riprese » fiumane avrebbero provveduto essi stessi senza che nemmeno il Comandante se ne accorgesse. Il che, tra parentesi, era attuabilissimo. Il Comandante, ogni giorno, passava in rivista legionari ed arditi, riceveva deputazioni, visitava posti avanzati, percorreva la città in automobile e a piedi, presenziava a esercitazioni militari, commemorava solennemente date e avvenimenti, parlava alla folla dalla ringhiera del Palazzo del Governo. Nulla quindi di più facile del lavoro degli operatori, i quali non avrebbero avuto

che da seguire il Poeta nella sua multiforme attività per lo spazio di qualche settimana.

Quanto al lavoro personale del Poeta, esso si sarebbe ridotto al riassunto, in venti o trenta pagine, di un soggetto passionale qualsiasi, a sua scelta ».

D'Annunzio si mostrò dapprima disposto ad accettare l'offerta, ed arrivò anzi anche a firmare un contratto. Ma quando gli americani rientrarono soddisfatti in patria, sicuri di aver fatto un buon affare, vana fu la loro attesa del soggetto: il quale non venne mai scritto.

Il cinema non doveva però disinteressarsi della scorreria del poeta e non mancano i brani di film di attualità, ripresi anche da lungometraggi di montaggio, che la rievocano. Si ha anzi notizia del documentario *Il Paradiso all'ombra delle spade* (*Fiume d'Italia durante l'occupazione dei legionari*) presentato dalla Monopolio Internazionale di Roma « con titoli autografi di d'Annunzio », cioè con sue didascalie.

Nel 1928-29 riaffiorò il progetto della *Pisanella* per cui il poeta chiese un compenso di ben 500.000 lire. Più tardi (1933) fu la volta di una *Figlia di Jorio* da realizzarsi a cura del figlio Gabriellino, di cui resta quale documento questa lettera:

« Mio Dilettissimo Gabriellino, vedo nella tua lettera che tu mi credi in rosea salute! Iersera avesti una mia con una scatola dolce? Io soffro. E il mio spirito intrepido onorò il mio basso malanno con una parola di Agnolo Fiorenzuola.

Ho sofferto l'intera notte fino a stamane. Ho dormito tre ore. E ho ricominciato a soffrire.

Tu sai come io sia sdegnoso a mostrarmi sofferente non soltanto agli amici, ma ai dottori. Credo che stasera non potrò vederti.

Ho esaminato il contratto. Tu puoi illuminarmi intorno alle antiche vicende della *Figlia.* Molti e molti anni or sono a Parigi, per mezzo di Tom Antongini, non concessi il soggetto a non so quale filmaio italiano? Decaduto il diritto di colui, non trattasti tu con un filmaio noto e melenso?

Bisogna accettare questo, saviamente.

Tu sai che la *Figlia* ha una specie di resurrezione fiammante sul teatro e che il popolo è rapito nella poesia popolare, come non mai.

Il cinema anche una volta si sostituisce alla ribalta annosa. Non discuto, in questo caso. Ma confermo i miei disegni che tu conosci. Il « cinema » deve dare agli spettatori le visioni fantastiche, le catastrofi liriche, le più ardite meraviglie: risuscitare — come nei vecchi poemi cavallereschi — il « meraviglioso », il « meravigliosissimo » dei tempi moderni e degli spiriti di domani.

Scrivo in fretta e in pena. Credo che tu conosca in parte le mie dottrine.

Io ricordo queste, perché tu sappia oggi che io volentieri, dopo questo esperimento della tragedia pastorale, comporterei un grande mito moderno servendomi del « trucco » che abolisce i limiti alle invenzioni. « Trucco, trucchi, truccherie ... ». Non chiamate così le stupende frodi che tessono lo schermo col ritmo dei rapsodi?

So che oggi i « trucchi » sono innumerevoli e penso che nei « trucchi » appunto sia la potenza vera e invincibile del Cine.

Per la *Figlia* t'ingegnerai; ché io ti eleggo *direttore artistico* ed eleggo *maestro dei commenti musicali* Ottorino Respighi. (Su questo nome io mi riservo il pentimento e la restituzione. Vedrò. Vedremo).

« Natus sum summa in pauperie, et mihi datum este fato in pauperie morari ».

Non era inciso questo carme epigrafo in una lapide della mia « Aquileia »? « Prope Aquileiam repertum ».

Fa consiglio col mio Tutore per la somma iniziale, pur ricordandoti che il mio Tutore m'è avaro e che tu sei il figliuolo della mia munificienza.

In ultimo ti rimproccio di avermi ingiuriato con « Sua Eccellenza », come se io fossi un ugonotti o un pietromascagni Acca-démichi!

Io sono per tutto il mondo Il Comandante. E ho il diritto al titolo di Altezza.

Scrisse Paul Valéry: « Du mont neigeux prince mais roi dans l'âme ».

Avverti la « Zeta ». Prendo le nere gocce di laudano per sollecitazione di Romano Quircey.

Desidero rivederti. Non partire stanotte.

ARIEL

Forse fu proprio negli ultimi anni della sua vita — dal progetto della *Pisanella* in poi — che D'Annunzio pensò più frequentemente al cinema, e con più considerazione di una volta, allorché cioè egli pensava che « il cinematografo è ancora *en enfance* ».

Significativa è la lettera, già riferita dall'Antongini, del 7 dicembre 1928, per la « Pisanella », a un amico produttore, e forse ancor più quella che, nel 1938, indirizzò a Dino Alfieri:

« Sappi che io ho costruito con miei criteri d'ingrandimento e di annobilimento — nella nuova casa che sotto il nome di « schifamondo » si distingue dal Vittoriale — una vasta sala del « cinematografo », attratto da certe possibilità espressive di quella che in sul principio mi piacque chiamare « arte muta ». E ti dichiaro subito che appunto io abomino il cinematografo « sonoro » ed ho in uggia le didascalie letterarie che credono commentare il colore e il movimento delle imagini silenziose.

Questo mi serve a spiegarti come io ti sia grato del privilegio che tu mi accordi nelle mie ricerche dandomi il modo di conoscere in « visione » tutte le « pellicole » e di fare la scelta a me conveniente.

Che il mio gusto non sia per nulla pervertito t'è significato dal fatto che intorno allo Schermo giganteggiano gli schiavi (così detti dai mercadanti

che divulgano i gessi) e nel fondo ondeggia e palpita immobile l'Aurora: quella medicea.

Ti comunicherò più tardi il mio studio: e forse ti parrà ingegnosa la mia maniera nell'accordare l'imagine labile ai più eroici rilievi dell'arte scultoria.

Io verrò presto a Roma non senza tremito reverenziale ... ».

Gli adattamenti

Come informa Tom Antongini, D'Annunzio firmò con Arturo Ambrosio, nel 1911, un contratto di lire duemila per ogni soggetto tratto dalle sue opere. Arrigo Frusta, nei suoi « Ricordi di uno della pellicola » pubblicati da « Bianco e Nero », afferma che ne ebbe complessivamente 20.000 lire.

I soggetti per cui Ambrosio aveva acquistato i diritti di riduzione cinematografica erano: « *La fiaccola sotto il moggio, La figlia di Jorio, Sogno di un tramonto d'autunno,* ed altre tre opere da scegliersi fra la sua produzione letteraria fino a quel giorno (24 maggio 1911) pubblicata ». D'Annunzio si impegnava anche a « consegnare entro diciotto mesi ciascun soggetto sceneggiato e la relativa descrizione del film per la reclame ». Ma non sembra che il poeta abbia adempiuto a tali obblighi; e riduttore dei soggetti trattati dalla casa Ambrosio fu Arrigo Frusta, capo ufficio soggetti della società.

La Casa Ambrosio produsse nel 1911 i seguenti film: *La fiaccola sotto il moggio, La figlia di Jorio, Sogno d'un tramonto d'autunno, La Gioconda, La Nave*; e nel 1912 *L'innocente*.

I nomi degli attori indicati da vari storici e dal Bianconi per questi film sono in gran parte errati. Nella filmografia se ne indicano gli interpreti secondo i dati corretti dallo stesso Frusta.

Il 1913 è l'anno di *Cabiria,* presentata a Torino il 18 aprile 1914. Nell'anno successivo Pastrone produsse *Il fuoco*. Un altro film tratto da un'opera di D'Annunzio? Sia ben chiaro che *Il fuoco* di Pastrone, per quanto così chiamato furbescamente dal regista, non ha in comune con il « Il fuoco » di D'Annunzio che il titolo, e lo stesso Pastrone ha tenuto più volte a precisarlo. Però *Il fuoco* di Pastrone è un film profondamente dannunziano nello spirito, ed è anche, direi, uno dei più riusciti tra i film dannunziani: e pertanto mi sembra interessante darne, di seguito, un sia pur breve accenno.

« Il fuoco » di Piero Fosco

Copia di questo film fu donata prima di morire da Giovanni Pastrone al Museo del Cinema di Torino. *Il fuoco,* film con due soli personaggi, di 970 metri, era opera particolarmente cara al regista. « La girai », mi disse il realizzatore nel colloquio già ricordato, « come reazione al colosso *Cabiria* ».

I personaggi sono « Lei: la poetessa illustre » e « Lui: il pittore ignoto ». Le parti del film sono tre: « La favilla », « La vampa », « La cenere ». Febo Mari è il pittore (Mario Alberti). Pina Menichelli la « granduchessa X ». È curioso rilevare che « grand duc », in francese, è il gufo reale. E la « poetessa illustre » si presenta con un cappello che la rassomiglia a un gufo, e vive misteriosamente nel Castello dei gufi, dove il povero pittore è irretito dalla nobildonna. Un gufo, sul ciglione merlato del castello, piomba su un povero scoiattolo e lo divora. Non si può certo dire che Pastrone fosse insensibile ai problemi della simbologia e della stilistica cinematografica.

Così compone il suo poema, la maliarda: « Soffusa di mistero e avvolta nelle tenebre giungerò al tuo nido, che tu mi attenda o no; ad ali spiegate, con i miei artigli di acciaio, ti afferrerò per portarti in alto tra le nubi. Tu tenterai di farmi prigioniera, ma al più forte arriderà la vittoria ».

Mario Alberti crede di aver ragiunto, al castello dei gufi, la sua felicità. Ma una notte si addormenta profondamente, dopo aver bevuto *champagne.* Al mattino — « Non v'è sogno senza risvegli » dice la didascalia — si trova nel castello semivuoto, dove alcuni operai sgomberano i mobili. La locazione è disdetta, gli dice il rappresentante di un'agenzia. E la granduchessa è partita per sempre. Invano Alberti cercherà di ritrovarla. La granduchessa negherà di averlo conosciuto. Il pittore impazzirà.

A prescindere dalla trama, si deve riconoscere al film una notevole riuscita. È recitato squisitamente dalla Menichelli — il Mari resta, ovviamente, in ombra, rispetto alla « diva » —, è narrato con chiarezza, ordine, e sobrietà, e il regista rivela una mano sapiente e responsabile nella messinscena, nella scelta dei costumi, nel linguaggio dei simboli. È l'opera di un regista maturo, non uno dei soliti balbettamenti visuali. E la protagonista si manifesta attrice delle più complete: anche se strafà quando compone poesie,

quando lancia sguardi incendiari, quando posa, è tuttavia « diva » nel pieno senso del termine per come si veste, come cammina, come si atteggia.

Dei film di Piero Fosco (Giovanni Pastrone) è questo certamente uno dei più rappresentativi; e così pure della produzione dannunziano-borghese, la quale ha nel *Fuoco* uno dei suoi archetipi che più verranno imitati.

Altri adattamenti e riedizioni

Pastrone aveva battuto Ambrosio nel suo stesso campo. Era riuscito a realizzare un film — *Cabiria* — che già aveva visto dannunzianamente, e ne aveva fatto accettare la paternità al poeta, che ne aveva scritto solo la didascalie, allorché egli non aveva preso impegni cinematografici, fino allora, che con la ditta rivale. Era riuscito a far scrivere a D'Annunzio una lettera ad Ambrosio perché lo considerasse libero dal contratto, ora che i sei famosi soggetti erano stati realizzati. Poi aveva diretto — sempre restando in una certa sfera dannunziana — *Il fuoco,* che era stato un successo enorme dappertutto, tanto che Léon Daudet, in Francia, metteva in allarme gli scrittori, dalle colonne dell'« Action française », sui pericoli che potevano venire da un cinema come questo, solidamente drammatico, agli uomini di teatro. O perlomeno tentò di rifare le sei versioni, di cui aveva acquistato i diritti nel 1911, senza tornare a chiarire il permesso del Poeta, il quale protestò legalmente.

Ambrosio riprese la sua collaborazione con D'Annunzio nel 1916.

D'Annunzio non si curò mai di vedere i film tratti dalle sue opere. Ma a Fiume, avendo assistito per caso a una *Leda senza cigno* realizzata da Giulio Antamoro nel 1916, pare che si sia « sbellicato dalle risa » (Antongini), per la « maniera fanciullesca e caricaturale » con cui il soggetto era stato trattato.

Nel 1916 si ebbe anche una nuova versione della *Fiaccola sotto il moggio,* della *Gioconda* (Ambrosio, regia E. Rodolfi), e una della *Figlia di Jorio* (Ambrosio - Caesar Film di Roma, regia di Bencivenga): a collaborare a quest'ultimo film furono chiamati anche Edoardo Scarfoglio per la sceneggiatura e Francesco Paolo Michetti per la scenografia. Ma non è provato che tale collaborazione si sia poi verificata.

Presso la Ambrosio furono realizzate anche due versioni della *Nave,* la più importante delle quali fu nel 1919-20, con protagonista Ida Rubinstein e regista Gabriellino d'Annunzio. È questo forse il migliore dei film dannunziani, e pare che il poeta sia stato largo di consigli al figlio, e che abbia assistito ad alcune riprese a Venezia. Il Bianconi, che si dilunga su questi particolari, assicura che esistono in proposito alcuni appunti e lettere indirizzate ad Arturo Ambrosio.

Altri film ispirati da opere di D'Annunzio sono: *Giovanni Episcopo* e *Trionfo della Morte* di Mario Gargiulo (Flegrea Film, 1916); *La morte del Duca d'Ofena* (General Film e Walter Film, 1916, con Pietro Schiavani e Laura Daville) girato per la maggior parte in esterni in Abruzzo; *Il ferro* (1917); infine *Giovanni Episcopo* di A. Lattuada (1947) con Aldo Fabrizi.

Di altri film dei quali si è trovato notizia nei periodici dell'epoca, o in articoli informativi, si è tenuto conto nella annessa filmografia.

Rapporti con la gente del cinema

Sugli incontri col produttore Arturo Ambrosio hanno già scritto Tom Antongini, e Francesco Soro nel suo « Splendori e miserie del cinema ».

Meno chiari sono i suoi rapporti con Luca Comerio, cui aveva promesso nel 1909 alcuni soggetti (compreso *Le Metamorfosi?*) che poi non consegnò, subendone una causa civile al Tribunale di Milano, dove fu condannato in contumacia.

Su Pastrone e d'Annunzio c'è già tutta una letteratura: io mi limiterò a ricordare semplicemente « Omaggio a Pastrone » del Centrofilm di Torino, « Pastrone e la Duse » di Fausto Montesanti, e i citati Paolella, Palmieri e Prolo oltre il mio « Pastrone, ultimo incontro ».

Sull'incontro Wilbur M. Williams per il film fiumano abbiamo già ricordato il testo dell'Antongini.

Ma interessanti, oltre che con i produttori, sono anche i rapporti con gli interpreti, e specialmente con le attrici.

Ad Elena Sangro dedicò un carme: « La piacente ». Ida Rubinstein, interprete del « Martyre de Saint Sébastien », lo stimolò a concludere il contratto con Ambrosio. A Gabriellino D'Annunzio

fu particolarmente vicino per la realizzazione della *Nave* e per il progetto della *Figlia di Jorio.*

Su tutti questi personaggi, e altri ancora, e i loro rapporti con D'Annunzio, non mancano le informazioni, anche se spesso incomplete. Mai toccati dagli articolisti e dai saggisti, invece, mi sembrano i rapporti tra Ricciotto Canudo, il primo teorico dell'arte del film, e D'Annunzio, quale primo intellettuale che, nell'Europa Occidentale, si degna di accostarsi al cinematografo, con esempio di grande efficacia e risonanza, se ben presto anche da altri scrittori fu seguito: poniamo, da Romain Rolland, che pensò nel 1921 ad una *Revolte des machines* da realizzare col pittore Frans Masereel.

« Voi, caro Frans, studiate il mio scartafaccio. Ve lo invierò perché lo illustriate, o meglio, lo animiate (per riprendere la espressione di « animatore » messa in voga da D'Annunzio) ».

Nel periodo in cui D'Annunzio viveva a Parigi, e quindi nel 1911, allorché, all'Hotel Continental, Arturo Ambrosio gli offrì un contratto per ogni soggetto tratto dalle sue opere, e nel 1913, allorché, abitando in un appartamento di Avenue Kléber, ricevette la visita di Pastrone che lo invitava a collaborare allo scenario del *Romanzo delle fiamme,* poi chiamato *Cabiria,* d'Annunzio era già in rapporti con Ricciotto Canudo. Frequentavano gli stessi ambienti letterari. E Canudo non taceva la sua ammirazione per il Poeta: basti ricordare le frequenti citazioni in « L'usine aux images ».

Canudo, che era stato dannunziano come poeta (si veda l'« Ode a Verdi »), lo era anche negli atteggiamenti della vita: interventista, combatté coi garibaldini nelle Argonne; aviatore, scriveva il soggetto del film eroico-aviatorio *L'autre aile*; tragèda, portava in teatro il suo « Delyre de Clytemnestre »; francesizzante, anzi addirittura « barisien », come lo chiamò Apollinaire, si espresse in lingua francese; sensibile alla musica, e ammiratore di Romain Rolland di cui aveva apprezzato la « Vita di Beethoven », scrisse una « Psychologie musicale de la civilisation » dedicata a Beethoven, « il grande maestro della mia filosofia »; stimato da Paul Adam, che aveva scritto la prefazione del suo romanzo collettivista « Les Alienistes », e da Maurice Barrés, al quale D'Annunzio dedicava il 31 marzo 1911 « Le martyre de Saint Sébastien ».

Il dramma, terminato il 2 febbraio 1911, fu presentato il 21 maggio a Parigi, allo Chatelet, dallo stesso Canudo, con un opuscolo, illustrato anche da schizzi per le scene, disegnate da Léon Bakst, e che reca l'intero *cast* della produzione teatrale. Mi limiterò a

ricordare il « musico »: Claude Debussy, la protagonista: Ida Rubinstein, il coreografo: Michel Fokine, e il *metteur-en-scène*: Armand Bour.

Non si può affermare che D'Annunzio abbia parlato con Canudo dei progetti cinematografici che prima Ambrosio e poi Pastrone gli offrirono. È da sottolineare, però, che egli si avvicinasse al cinema proprio « al tempo del S. Sébastien » (Bianconi) mentre Canudo affermava il valore artistico e culturale del film. Era stato lui a definire il cinema « settima arte », e D'Annunzio, come abbiamo visto, la definiva poi allo stesso modo. In ogni caso, entrambi ne intravidero in anticipo le grandi possibilità artistiche; e ne affermarono anche la caratteristica che fu quella stessa del cinema dei primi anni: il « meraviglioso », nella stessa tradizione del « teatro del meraviglioso ».

Aveva affermato infatti Canudo: « Il sogno delle fate è finito per il teatro e un nuovo sogno del meraviglioso, imposto dalla scienza, ispirerà i nuovi maestri di arte di domani » (1907). E D'Annunzio, nella già citata intervista del 1914: « dal cinema può nascere un'arte piacevole il cui elemento essenziale è il « meraviglioso ».

Idee sul cinema

Per quel che riguarda le « idee » di d'Annunzio sul cinema non v'è testo più indicativo della intervista concessa dal Poeta per il « Corriere della Sera » del 28 febbraio 1914, datata da Parigi e non firmata, intitolata: « A colloquio con d'Annunzio — Una forma nuova del dramma. L'attrazione al cinematografo. Cabiria. Nuovi lavori ».

È riportata anche in « Gabriele d'Annunzio. Curriculum vitae » di G. Antona Traversi (4) e, a brani, nello studio del Bianconi. Un passo significativo abbiamo inserito in queste stesse pagine, parlando dei suoi progetti non realizzati.

---

(4) G. Antona Traversi: *Gabriele D'Annunzio. Curriculum vitae,* vol. II, Roma, Casa del Libro, 1934.

Quanto ai suoi giudizi sui maggiori registi e attori dello schermo, basterà ricordare una pagina del ricordato capitolo di Tom Antongini:

« Fra tutti i film che gli furono mostrati, oltre a quelli di Charlie Chaplin che (senza giungere alla braminica ignoranza del Gandhi) egli conosceva soltanto di fama, e che giudicò (dopo aver visto la *Febbre dell'oro* e *Il circo*) un artista d'eccezione, quelli che lo colpirono e lo interessarono furono *Metropolis* e *Sigfrido,* della Ufa, e un film russo tolto da una novella di Gorki dal titolo: *Madre.*

Metropolis lo colpì talmente, soprattutto dal punto di vista della tecnica, che volle gli fosse proiettato due volte; e a dimostrazione della impressione che quel film gli aveva fatto, a seduta ultimata ci inviò dalla biblioteca, ove s'era ritirato a riposare prima di coricarsi, un breve biglietto sul quale aveva scritto: « *Dò la buona notte a tutti! Sono nel buio, fra l'Automa e la Bontà. Ariel!* ».

Si divertì moltissimo alle ingegnose interpretazioni di Douglas Fairbanks e si sbellicò dalle risa, come un fanciullo, a quella di Harold Lloyd nel noto film che nella riduzione italiana porta il titolo *Preferisco l'ascensore* ».

D'Annunzio sullo schermo

Gabriele D'Annunzio è apparso di persona, sia pur brevemente, in molti film di montaggio rievocanti la prima guerra mondiale o l'epoca fascista (ad esempio in *Allarmi siam fascisti!*) i quali hanno potuto profittare delle cineattualità di Fiume, come di altre immagini riguardanti la guerra 1915-18, oltre che delle riprese al Vittoriale. Nella Cineteca del Centro Sperimentale v'è anche un breve reportage sui *Funerali di Gabriele d'Annunzio.*

Ma pochi sanno che in un film ungherese prodotto nel 1915 dalla Korona Film, *Agyu es harang* (t.l.: *Cannone e campagna*) di Imre Pinter, all'attore Nyarai Antal è affidata proprio la parte del Poeta-Soldato. La notizia è data dallo storico ungherese Istvan Nemeskurty nella sua storia dell'estetica cinematografica ungherese (5). *Agyu es harang* è forse il primo film caricaturale di personaggi viventi: e ne fanno le spese i Reali d'Italia e Gabriele D'Annunzio. (Molti anni più tardi Charlie Chaplin portava sullo schermo i personaggi di Hitler, Goering, e Mussolini.) Un fotogramma riportato nel libro citato ci mostra la Regina Margherita, altissima, che

(5) ISTVAN NEMESKURTY: *A. Mozgokeptol a Filmmuveszetig - A Magyar Filmeszetetika Tortenete 1907-1930,* Budapest, 1961.

porta per mano Vittorio Emanuele III, interpretato da un nano in uniforme. In un altro vediamo il Poeta, seduto, calvo, attorniato da una donna e da un altro personaggio (attori: Rosos Gizi e Margittay Gyula, oltre Nyarai Antal). La scena è costruita secondo lo stile delle dimore dannunziane: stipata di scanni pesanti e di antiche armature, stracarica di fiori e di « *abat-jours* ».

Era probabilmente un film fatto per propagandare la guerra contro l'Italia, in un periodo e in un paese (l'Ungheria) dove non era affatto sentita. Il film era stato finanziato dal governo austro-ungarico e destinato ai soldati magiari, che si rifiutavano di combattere contro gli italiani.

Il dannunzianesimo

Occorrerebbe ora ritornare sul « dannunzianesimo nel cinema »: tema che il più volte citato Luigi Bianconi ha trattato in un altro saggio (6). Basterà notare che esso si manifestò in due forme: una, quella del film « storico », che si ricollega alle « Laudi », alla « Francesca da Rimini », alla « Nave », ai « misteri », ma che preesisteva a D'Annunzio attraverso la pittura (Cesare Maccari, ad esempio, il Fracassini, l'Ussi), e attraverso lo spettacolo in genere, basti ricordare le pantomime del « Teatro ottico » di Servandoni (« Ero e Leandro », « La caduta di Troia ») o le rievocazioni storiche dei circhi equestri (ad es. « Nerone o la distruzione di Roma » del grande Barnum); e l'altra, quella di romanzi tipo « L'innocente » e « Il piacere », coi protagonisti Andrea Sperelli, Stelio Effrena, Tullio Hermil, che corrispondevano, nel cinema, ai Febo Mari, Mario Bonnard, Luigi Serventi, Alberto Collo, Roy d'Arcy, Tullio Carminati, Alberto Capozzi. È qui, forse, che la traccia del dannunzianesimo, visto attraverso certe mode e costumanze, pose e degenerazioni, si fa sentire di più: un dannunzianesimo « dorato, sovrumano e sensualissimo », quello che si manifesta anche in film di ambientazione borghese dove D'Annunzio non ha nulla a che vedere, salvo appunto, nelle pose e negli atteggiamenti, nelle esagerazioni e nelle falsificazioni dei personaggi: *Ma l'amor mio non muore, Tigre reale,*

---

(6) LUIGI BIANCONI: *Arte muta e letteraria: il verismo e il dannunzianesimo*, in « Bianco e Nero », Roma, anno VI, n. 2, febbraio 1942.

Romanzo di un giovane povero, che pure nascono da testi letterari diversi, o *Il fuoco,* che prende da D'Annunzio solo il titolo, trattandosi di un soggetto originale di Pastrone.

L'innocente, Il piacere, Il ferro, realizzati da vari registi; i film di Pastrone *Il fuoco* (soggetto Pastrone), *Tigre reale* (da Verga), *Hedda Gabler* (da Ibsen); le riduzioni da Fogazzaro e da Zuccoli, da Niccodemi e Dumas, da Sardou e Bataille: i protagonisti sono sempre, per il cinema italiano muto, eroi dannunziani, creature raffinate, aristocratici estetizzanti. Furono essi a imporre al nostro cinema, anche in forme deteriori, talvolta, un particolare carattere, un preciso stile, un inconfondibile costume. Si creò tutta una tradizione floreale di tipo erotico, dorato, passionale. Dice Luigi Bianconi che i nostri film dovettero a D'Annunzio « un'anima malata di sensualismo, una tradizione rettorica e necessariamente caduca », ma anche, a suo parere, « nostra e originale ». Il dannunzianesimo era nell'aria, respirato da attori e direttori, da soggettisti e operatori, da quanti avevano a che fare col cinema, e dal pubblico stesso. Era l'aspirazione a una vita alta, più grandiosa, diversa dalla solita meschina vita quotidiana. Con le sue folli passioni, con i suoi peccati « sovrumani », con i suoi doviziosi scenari, costituiva l'ideale, il sogno segreto di molti cuori. L'estetismo è la malattia del momento, che frutterà alle messe in scena cinematografiche la decorazione raffinata e spettacolare e ai « soggetti » le passioni insaziabili ed estasianti ».

Non saranno dannunziani, invece, film come *Sperduti nel buio, Assunta Spina, Don Pietro Caruso, Teresa Raquin*: un altro filone, e certo il più rappresentativo, del nostro cinema muto. È qui presente un realismo che rifugge dalla posa e dalla adulterazione, che è sensibile ai problemi della società più che dell'individuo, filtrato quasi sempre attraverso la nostra narrativa meridionale, e dove il mondo dei Bracco, Di Giacomo, Martoglio, e del loro capostipite Verga, ben si contrappone al dannunzianesimo. In *Cenere* (da Grazia Deledda, diretto e interpretato da Febo Mari e Eleonora Duse) resterà avvertibile un aspetto dannunziano nelle didascalie, non nella messinscena e nella interpretazione, dove rifulge una sobrietà ed una essenzialità di gesti, tutt'altro che dannunziane, che appartengono tutte alla grande interprete, nell'indimenticabile ruolo della Madre.

Filmografia dannunziana

1911 **LA NAVE** - **s.**: Gabriele d'Annunzio - **sc.**: Arrigo Frusta - **f.**: Angelo Scalenghe - **int.**: Alberto Capozzi, Antonietta Calderari, Mary Cleo Tarlarini - **p.**: Ambrosio, Torino - **l.**: m. 525.

SOGNO DI UN TRAMONTO D'AUTUNNO — **s.**: Gabriele D'Annunzio - **sc.**: Arrigo Frusta - **int.**: Lola Visconti, Antonietta Calderari, Mary Cleo Tarlarini - **p.**: Ambrosio, Torino - **l.**: m. 309.

LA FIGLIA DI JORIO — **r.**: Edoardo Bencivenga - **s.**: Gabriele D'Annunzio - **sc.**: Arrigo Frusta - **f.**: Giovanni Vitrotti - **int.**: Mary Cleo Tarlarini, Luigi Maggi, Antonietta Calderari - **p.**: Ambrosio, Torino - **l.**: m. 575.

LA GIOCONDA — **s.**: Gabriele D'Annunzio - **sc.**: Arrigo Frusta - **f.**: Giovanni Vitrotti - **int.**: Mary Cleo Tarlarini, Rina Albony, Mario Voller Buzzi - **p.**: Ambrosio, Torino - **l.**: m. 205.

LA FIACCOLA SOTTO IL MOGGIO — **s.**: Gabriele D'Annunzio - **sc.**: Arrigo Frusta - **f.**: Giovanni Vitrotti - **int.**: Antonietta Calderari, Norma Rasero - **l.**: m. 215.

1912 **L'INNOCENTE** — **r.**: Edoardo Bencivenga - **s.**: Gabriele D'Annunzio - **sc.**: Arrigo Frusta - **f.**: Giovanni Vitrotti - **int.**: Fernanda Negri Pouget, Febo Mari, Mary Cleo Tarlarini - **l.**: m. 134.

1913 **CABIRIA** — **r.**: Giovanni Pastrone (Pietro Fosco) - **did.**: - Gabriele D'Annunzio - **f.**: Segundo de Chomon, Giovanni Tomatis, Augusto Battagliotti, Natale Chiusano - **m.**: Ildebrando Pizzetti (« Sinfonia del fuoco ») - **int.**: Italia Almirante Manzini (Sofonisba), Lidia Quaranta (Cabiria), Umberto Mozzato (Fulvio Axilia), Bartolomeo Pagano (Maciste), Vitale de Stefano (Massinissa), Enrico Gomelli (Archimede), Alex Bernard (Siface) - **p.**: Itala Film, Torino - **l.**: m. 3.000.

1916 **LA FIGLIA DI JORIO** — **r.**: Edoardo Bencivenga - **s.**: Gabriele D'Annunzio - **int.**: Irene Saffo, Mario Bonnard, Renzo Ricci, Giovanna Scotto - **p.**: Ambrosio-Caesar Film, Roma.

LA CROCIATA DEGLI INNOCENTI — **r.**: Alessandro Boutet e Gino Rosselli (poi Alberto Traversi) - **s.**: Gabriele D'Annunzio - **f.**: Giovanni Vitrotti e Sestilio Morescanti (poi Arturo Gallea) - **m.**: Anacleto Masini - **int.**: Bianca Vittoria Camagni, Giulietta De Riso, Guido Graziosi, Luigi Serventi - **p.**: Musical Film, Milano (poi Pax Film). Il film a metà lavorazione fu interrotto. Indi passò alla Pax Film, con la regia di Alberto Traversi, operaztore Arturo Gallea.

LA FIACCOLA SOTTO IL MOGGIO — **s.**: Gabriele D'Annunzio - **p.**: Ambrosio, Torino.

LA GIOCONDA — **r.**: E. Rodolfi - **s.**: Gabriele D'Annunzio - **p.**: Ambrosio, Torino.

LA MORTE DEL DUCA D'OFENA — **r.**: A. Robert e E. Graziani Walter - **s.**: Gabriele D'Annunzio - **int.**: Pietro Schiavani, Laura Daville - **p.**: Walter - General.

TRIONFO DELLA MORTE — **r.**: M. Gargiulo - **s.**: Gabriele D'Annunzio - **p.**: Flegrea.

FORSE CHE SI FORSE CHE NO — **r.** : M. Gargiulo - **s.** : Gabriele D'Annunzio - **p.** : Flegrea.

GIOVANNI EPISCOPO — **r.** : M. Gargiulo - **s.** : Gabriele D'Annunzio - **p.** : Flegrea.

1917 **IL FERRO** — **s.** : Gabriele D'Annunzio - **f.** : Giorgio Ricci - **int.** : Bianca Bellincioni Stagni (Mortella), Elisa Severi (Costanza), Bruno E. Palmi (Bandino), Ernesto Sabbatini (Ismero), Vana Lunati (Giana), Lea Campioni (La rondine).

IL PIACERE — **r.** : Amleto Palermi - **s.** : Gabriele D'Annunzio - **p.** : Lombardo - Teatro.

LA LEDA SENZA CIGNO — **r.** : Giulio Antamoro - **s.** : Gabriele D'Annunzio - **p.** : Polifilm.

1919-1920 **LA NAVE** — **r.** : Gabriellino D'Annunzio, Mario Roncoroni - **s.** : Gabriele D'Annunzio - **int.** : Ida Rubinstein, Ciro Galvani - **p.** : Ambrosio, Torino.

1920 **FORSE CHE SI FORSE CHE NO** — **r.** : G. Ravel - **s.** : Gabriele D'Annunzio - **p.** : Medusa.

IL PARADISO ALL'OMBRA DELLE SPADE (Fiume durante l'occupazione dei legionari) — titoli autografi di Gabriele D'Annunzio - **p.** : Monopolio Internazionale di Roma.

1947 **IL DELITTO DI GIOVANNI EPISCOPO** — **r.** : Alberto Lattuada - **s.** : dal romanzo « Giovanni Episcopo » di Gabriele D'Annunzio - **sc.** : Suso Cecchi D'Amico, Federico Fellini, Aldo Fabrizi, Alberto Lattuada, Piero Tellini - **f.** : Aldo Tonti - **m.** : Nino Rota, Felice Lattuada - **int.** : Aldo Fabrizi, Roldano Lupi, Yvonne Sanson, Ave Ninchi, Nando Bruno, Alberto Sordi, Folco Lulli, Giorgio Moser - **p.** : Lux Film, Roma.

Progetti

LE METAMORFOSI (1909)

LA ROSA DI CIPRO (1912)

LE MARTYRE DE SAINT SÈBASTIEN (1916)

PROGETTO FIUMANO (1920)

L'UOMO CHE RUBÒ LA GIOCONDA (1920)

LA PISANELLA (1929)

LA FIGLIA DI JORIO (1933)

(*a cura di* MARIO VERDONE)

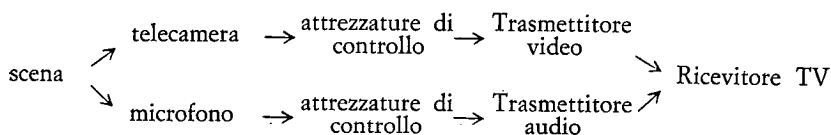
Grammatica del telefilm

di JOHN MADDISON

1. Che cos'è la televisione

La definizione che della televisione fornisce il « Dictionary of Electronics » di S. Handel (1962) ci può servire di base per cominciare. La televisione, dice Handel, è « la trasmissione e ricezione elettronica di immagini visive transitorie: il ramo dell'elettronica che tratta questo fenomeno. Nell'uso volgare, il termine indica anche le immagini o i programmi visibili sul *teleschermo* ed altresì il *ricevitore televisivo* o *televisore.* Nella tecnica corrente, onde luminose partenti dal soggetto sono convertite da una *telecamera* in impulsi elettronici, che vengono in seguito trasmessi da un *trasmettitore televisivo,* ricevuti e riconvertiti in *fasci elettronici* e proiettati sullo *schermo a raggi catodici* per formare l'immagine ».

Noi non siamo interessati a tutti i vari usi e aspetti della televisione qui descritti, ma piuttosto alle *trasmissioni* televisive, che Handel definisce « trasmissioni radio di immagini e segnali sonori sincronizzati destinati alla ricezione generale », aggiungendo questo schema semplificatore:

scena ↗ telecamera → attrezzature di controllo → Trasmettitore video ↘ Ricevitore TV
scena ↘ microfono → attrezzature di controllo → Trasmettitore audio ↗ Ricevitore TV

Ovviamente la parola « radio » è una parola chiave in questa definizione ed era comprensibile che, un tempo, la televisione fosse descritta come una semplice « appendice » delle trasmissioni radiofoniche, benché il concetto implicito in questa definizione, che la TV fosse semplicemente un ramo della radio, fosse pericolosamente falso.

Fu subito evidente che riunire la visione e il sonoro recava ogni specie di nuovi problemi e complicazioni, nel campo economico, finanziario, estetico, sociale, e nelle relazioni con gli altri mezzi di comunicazione di massa. Ma la somiglianza tra trasmissioni radio e televisive è reale e profonda, e, in molti paesi, i servizi televisivi avevano preso l'avvio da organizzazioni radiofoniche che in seguito hanno continuato a servirli. I due mezzi audiovisivi hanno la stessa struttura organizzativa, utilizzano gli stessi mezzi tecnici, offrono prestazioni simili, e spesso condividono lo stesso ambiente e le stesse prospettive.

Prima di andare oltre, consideriamo le conseguenze di questo fenomeno. La prima caratteristica comune alla televisione e alla radio è la *simultaneità* tra ricezione e trasmissione. Al contrario del cinema, la televisione può ricevere e riprodurre simultaneamente, o quasi, gli avvenimenti. Questo dà alla televisione, e particolarmente alla televisione documentaristica, una indubitabile vivacità e autenticità, o « immediatezza ». Da ciò il potere straordinario della televisione come mezzo di informazione. Irresistibilmente la televisione ci chiama con il suo appello: « guarda, sta accadendo ora! ».

Questo carattere di immediatezza era un tempo circondato da un clima di misticismo acritico. Con l'esperienza della riemissione di programmi registrati su pellicola o nastri magnetici questo misticismo è cessato. (Infatti la maggior parte dei programmi visti oggi dai telespettatori di tutto il mondo sono registrati). L'evidenza suggerisce che l'« immediatezza » nel vero senso della parola (ad es. le trasmissioni dal vivo di avvenimenti naturali) è incisiva solamente laddove esiste una « suspense » reale più che fittizia, negli avvenimenti che si svolgono davanti alle telecamere, nelle competizioni sportive, avvenimenti agonistici o altri conflitti.

David può uccidere Golia, o viceversa: il personaggio leggendario può svelare l'individuo umano, lo svolgersi degli avvenimenti che caratterizzarono un'era può essere avvenuto come ora lo vediamo. Tuttavia, questo carattere di immediatezza spesso resta, o così sembra, anche nei programmi registrati, purché i soggetti siano inconsapevoli o non si lascino influenzare, sul momento, dalla presenza delle telecamere. Questa stessa qualità si può alle volte trovare anche nelle attualità cinematografiche, e nei film scientifici o documentari, ma la televisione ne è addirittura permeata.

Naturalmente, non si può definire arte nello stesso senso in cui si applica questo termine al cinema la semplice presentazione degli

avvenimenti simultaneamente al loro svolgersi nel tempo. Questa affermazione non implica nessun apprezzamento di qualità, né in un senso, né nell'altro; né è invalidata dal fatto che gli avvenimenti rappresentati sono in una certa misura stati scelti, e vengono inevitabilmente modificati dal procedimento tecnico della trasmissione. Ma se tali riprese dal vivo non hanno la natura delle cose d'arte, la qualità sia della televisione, che della cinepresa, di rivelare il genuino, lo spontaneo, o l'improvvisato, (sono) è ciononostante, la materia di cui l'arte è fatta.

Il modo di ascolto delle trasmissioni televisive è indubbiamente fondamentale, nella nostra indagine. L'ascolto individuale, (cioè in media, da una a cinque persone) è di solito molto limitato, e inoltre avviene generalmente fra le pareti domestiche, con una normale illuminazione, assistendo alla scena attraverso la finestra del teleschermo, o, come disse un critico, « dall'occhio di bue », minore della realtà, con l'accompagnamento delle distrazioni domestiche, e, in genere, liberi di abbandonare o chiudere lo spettacolo a piacere. A ciò si aggiunga che l'ascolto quotidiano della televisione è molto maggiore di quello del cinema, e molto meno differenziato per quanto riguarda il reddito, le differenze di classe, o altre caratteristiche sociali. Gli spettatori cinematografici pagano prezzi diversi, si riuniscono in locali di categorie diverse, ed esercitano una scelta molto più libera, seguendo il proprio gusto personale. Al contrario, gli spettatori che assistono nello stesso momento, ad uno stesso programma televisivo, possono costituire più della metà della popolazione di un paese.

Eppure il rapporto esistente tra l'attore televisivo e lo spettatore è senza dubbio « intimo » e su tale argomento si deve tornare ripetutamente nel paragonare la televisione al cinema.

Un'altra differenza essenziale tra il cinema da una parte e la radio e la televisione dall'altra, riguarda la loro funzione.

Prescindendo da film educativi per le scuole o per scopi e pubblico specializzati che generalmente non possono paragonarsi alle normali trasmissioni televisive, il principale e primo scopo del cinema è di divertire.

Naturalmente, può e deve anche educare ed informare il pubblico e, usando appropriati « clichés », fornire uno specchio della realtà. Ma per la TV, la necessità di informare e di educare (e insieme di divertire) è insopprimibile e talvolta anzi chiaramente

espressa nelle leggi che regolano il contenuto e la preparazione dei programmi.

Quanto abbiamo detto suggerisce che la TV appartiene ad una specie molto diversa dal cinema, ma per quanto non esista alcun dubbio su ciò, chiudere qui il nostro discorso sarebbe un grosso errore.

Per un confronto più completo tra questi due mezzi dobbiamo ancora esaminare gli elementi che nello schema dei programmi televisivi trovano il loro equivalente in un normale programma cinematografico: in altre parole documentari televisivi, brani documentaristici in una miscellanea, e le produzioni drammatiche o a soggetto. Quando mettiamo a confronto questi diversi tipi di programma i rapporti tra cinema e televisione si fanno più chiari e appare evidente la stretta parentela tra i due mezzi di espressione, aventi entrambi la stessa capacità di colpire i sensi con immagini animate e sonore a due dimensioni.

I produttori dei programmi televisivi parlando del loro mezzo tecnico hanno quasi tutti in un modo o nell'altro riconosciuto questa somiglianza e specialmente per quanto riguarda le tecniche di produzione.

I documentari e i programmi a soggetto sono più adatti alla televisione che al « complesso lavoro cinematografico » di cui abbiamo parlato nel primo capitolo di questa relazione. Suggestive similitudini possono infatti essere elaborate tra le loro caratteristiche e quelle del film sonoro che abbiamo cercato di illustrare. Tracciando tali confronti dovremo prendere come esempio per la TV il programma trasmesso interamente dal vivo, o nel quale il materiale precedentemente registrato su pellicola o nastro magnetico è incorporato in una trasmissione dal vivo.

Parleremo nel secondo capitolo dei programmi interamente registrati.

Il riferimento al materiale filmato incorporato in questi spettacoli ripresi dal vivo ci riporta al primo punto del nostro paragone. Come la cinepresa la telecamera può registrare l'intera sfera dei fenomeni visivi; inoltre per essa anche lo stesso film sonoro è uno di questi fenomeni (la telecamera può anche mostrare parti della terra, del mare, dello spazio, finora praticamente inaccessibili alla cinepresa).

Come il cinema, o almeno nella stessa misura, la TV è perciò « realista » con tutto quello che questa definizione implica. Di per

sé, le trasmissioni dal vivo hanno una minore carica di fantasia ed illusione, in parte proprio per la loro inidoneità a trasporre gli avvenimenti nel tempo. Le tecniche di animazione, nella loro vera natura, sono di per sé stesse fuori della sua sfera. Ma combinando più telecamere con la tecnica della sovrimpressione, del velato e di nuovi trucchi propri del mezzo televisivo, si possono ottenere quasi tutti gli effetti del cinema « magico ». Come il cineasta, il regista dei programmi TV di cui stiamo parlando, seleziona il materiale che la telecamera riprende; nel complesso anche lui è guidato da una traccia scritta per gli stessi scopi di attualità e realismo.

I due tipi di scenaggiatura sono simili, ma con delle differenze: per il cineasta il copione può essere una guida più esatta, dato che gli strumenti a sua disposizione per l'interpretazione del testo sono generalmente più precisi e flessibili e consentono quindi più facilmente di pianificare la lavorazione. Ma egli ha anche una maggiore possibilità di derogare dal copione (al contrario del suo collega televisivo) quando, compiendo sbagli e tentativi vari si rende conto di poterlo fare. Per il regista televisivo il copione consiste più in una serie di indicazioni che devono essere interpretate istintivamente e senza possibilità di rifacimenti dopo pochissime prove, sotto la tensione delle scadenze di produzione. Non è perciò sorprendente che il testo drammatico della televisione « dal vivo » sia a volte più vicino a quello usato nel teatro « dal vivo », dove i dialoghi predominano in modo assoluto.

I testi di alcune trasmissioni TV sono stati stampati e pubblicati come « commedie », privi delle più semplici indicazioni tecniche contenute nelle sceneggiature di film che sono state pubblicate. Evidentemente la produzione TV non documentaristica è qui concepita come uno spettacolo dello stesso genere di quelli cui si assiste attraverso le luci del palcoscenico, ma con una libertà molto maggiore di modificare le scene e con una limitata capacità di trasportare lo spettatore in pantofole nel vivo stesso dell'azione.

Vari fattori, sui quali torneremo più tardi, hanno aiutato a rafforzare questo punto di vista che tuttavia è lontano dall'essere generalmente sostenuto ed anzi è stato grandemente screditato dal crescente uso di inserti filmati.

Il regista TV condivide con il cineasta l'abilità di accomodare, abbellire, deformare o modificare la scena presentata alla camera, con gli stessi procedimenti: l'illuminazione e la scenografia.

Le tecniche usate sono largamente quelle del cinema anche se

in parte derivano dal teatro. Ma anche qui con delle differenze; lo sceneggiatore di un programma TV lavora su una struttura visiva molto ridotta, lo schermo più piccolo infatti gli impone le leggi particolari di quello che è stato chiamato spazio e prospettiva televisiva. Semplificare è un imperativo e, molto più spesso che nei film, la parte (il « primo piano ») deve servire al posto del tutto (il « piano totale »). I tubi a raggi catodici delle telecamere o dei ricevitori impongono queste limitazioni. In particolare gli sfondi piatti non danno buoni risultati mentre una scena con più piani dà al tecnico della luce il miglior mezzo di riuscita e consente una buona proporzione tra luce ed ombra.

Nelle trasmissioni dal vivo lo specialista delle luci ha meno libertà e meno possibilità di controllo del suo collega cinematografico.

L'illuminazione non può variare o essere spostata così prontamente, e a volte non può esserlo affatto durante la trasmissione, per tener conto dei frequenti mutamenti di posizione degli attori e degli oggetti in rapporto alle sorgenti luminose.

La televisione ha ereditato dalla radio l'enorme gamma di possibilità del microfono nel registrare i suoni e nel modificarli per gli scopi voluti.

Per quanto riguarda il comportamento umano dei personaggi davanti alle telecamere, come individui e come attori, quello che diremo è interessante e contraddittorio.

Le stesse esigenze di realismo e naturalezza che abbiamo visto nel film è accresciuta e accentuata dall'intimità del mezzo. Tuttavia una atmosfera teatrale è a volte deliberatamente creata e gli attori consci di un ascolto vivo enfatizzano i loro personaggi e le loro voci. Ma generalmente sono portati, come nei film, a bilanciare la voce e i gesti, e devono usare la mimica con una ancor maggiore accuratezza ed espressività.

I produttori TV in Europa, in ogni caso, così come gli attori, appaiono incerti tra gli svantaggi ed i vantaggi delle trasmissioni dal vivo o registrate.

La trasmissione dal vivo ha senza alcun dubbio una carica di immediatezza; inoltre la coscienza dell'attore di essere osservato nello stesso momento in cui recita può essere di sprone; egli può cercare di dar vita ad una caratterizzazione in evoluzione come nel teatro.

Alcuni produttori televisivi avvertono che lo spettacolo dal vivo permette al singolo attore, una volta iniziata la trasmissione, di sot-

trarsi alla loro guida per proseguire da solo. Tuttavia molti registi europei preferiscono le trasmissioni dal vivo. I migliori di loro giustificano questa preferenza adducendo motivi di ordine creativo ed estetico. Tuttavia, senza dubitare della loro buona fede, è importante anche notare che le trasmissioni dal vivo costano considerevolmente meno di quelle filmate.

Lo sviluppo della TV sembra non abbia portato alla creazione dei « divi » come è accaduto per il cinema.

Alcune serie di trasmissioni di commedie hanno rivelato un potere di attrazione sul pubblico di singoli attori, ma il fenomeno è lungi dall'avere l'estensione che ha avuto nel cinema.

Nella TV si può anche trovare un tipo molto differente di « star », e cioè la cosidetta « personalità » televisiva che attira le masse con l'essere se stessa.

Fisicamente è spesso sprovvista di fascino inteso nel senso convenzionale.

Il prototipo della personalità televisiva era M. Gilbert Harding, il maestoso « uomo dei quiz », cameratesco, affettuosamente rozzo, che in Inghilterra aveva raggiunto il massimo della notorietà e dei « fans » quando morì nel 1960.

Siamo ben lontani però dai personaggi sapientemente montati, studiati e pubblicizzati dalle grandi regine del cinema.

Lo strano potere magnetico e personale della gente vera, il misterioso rapporto che si stabilisce tra personalità come Harding e milioni di spettatori è un elemento e forse il più importante di un altro aspetto della TV che non ha contropartita nel cinema che è la sua influenza diretta e a volte decisiva nella realtà politica attuale. Come abbiamo visto, la TV può creare o distruggere gli uomini politici o talvolta anche i Governi.

La telecamera e la cinepresa sono identici apparecchi ottici, la sola differenza tra loro consiste nei materiali su cui le immagini luminose, modificate da diaframmi, lenti e filtri, sono registrate. Nella telecamera, il tubo a raggi catodici sostituisce la banda di pellicola emulsionata, le immagini che ne risultano sono quindi « passeggere »; in questo particolare consiste la profonda differenza tra i due apparecchi.

L'arte del montaggio, nel quale il movimento della cinepresa, le momentanee dissolvenze ed attenuazioni, e il taglio, si combinano per produrre un complicatissimo ed equilibrato artefatto, il taglio delle singole sequenze sono fatti possibili nel cinema dato che, come

abbiamo visto, esiste un intervallo durante il quale queste possono essere montate. Ovviamente ciò non è possibile nella televisione dal vivo, tuttavia, vi si può del pari trovare qualcosa che assomigli al montaggio soprattutto se sono in azione un certo numero di telecamere.

Il regista che, dinanzi alla sua schiera di monitors, stacca da una camera all'altra soffermandosi su qualche particolare della scena si comporta come il cineasta di un film esercitando gli stessi riflessi psicomotori.

Specialmente nelle trasmissioni in esterna il tecnico della TV fa questo lavoro con un intuito eccezionale ma agisce così nell'animazione e nell'urgenza del momento e in conclusione senza controllo.

Ciononostante questo riflesso creativo improvvisato fa assomigliare ancor più da vicino il regista televisivo al cineasta.

Dato che questo è il punto fondamentale della loro relazione potrebbe diventare, è almeno auspicabile, uno dei più importanti piani di sviluppo.

Come per il cinema alcuni fattori socioeconomici devono essere ricordati, anche se brevemente, per completare questa analisi della trasmissione TV. Anche la televisione è una grande industria ma è un ramo — e finanziariamente solo un ramo minore — della più vasta e importante industria dell'elettronica che, con le sue ramificazioni in tutti i settori della scienza dell'automazione e della ricerca, è la più caratteristica delle tecnologie del ventesimo secolo. Nella sua struttura, la televisione risolve i propri problemi di investimenti di capitali, di amministrazione, di lavorazione, ecc. Le sue ripercussioni sociali sono fuori di ogni proporzione rispetto alla sua importanza come industria. Come abbiamo visto, la produzione cinematografica, benché parzialmente sovvenzionata, è coperta essenzialmente dalle entrate di cassetta. Nella maggior parte dei paesi la televisione è monopolio statale o una combinazione di impresa pubblica e imprese commerciali che operano in base a concessioni dello Stato; in tutti i paesi la concessione dell'esercizio è controllata dallo Stato. Il cliente paga i suoi programmi in vari modi, col canone o altre forme di tasse, dirette o indirette, e con l'acquisto di un apparecchio televisivo, in taluni paesi i proventi della pubblicità coprono le spese di alcuni programmi. In qualsiasi modo egli paghi, spende molto meno « pro rata » di uno spettatore cinematografico. Così in un paese come l'Inghilterra lo spettatore ha a disposizione ogni settimana circa centotrenta ore di programmi per la stessa

somma, in media, con cui andrebbe una volta al cinema con sua moglie. Per questo motivo, in parte, il denaro speso nei programmi televisivi è molto minore, in media, di quello speso nel cinema (in Inghilterra circa 5.000 sterline per ora nel 1962). Per finanziare programmi più costosi, il sistema di pagare la televisione a contatore che porta per così dire il botteghino in casa, si sta sperimentando in uno o due paesi, ma la sua efficacia deve ancora essere provata.

Diversamente l'economia della televisione prova che, in rapporto al cineasta, il regista televisivo lavora con un orario molto più faticoso e massacrante ad un ritmo incalzante, con minori risorse e guadagno. Le possibilità di altri impieghi sono minori. Tutti questi fattori hanno la loro influenza nella strutturazione della televisione ed impongono non piccole difficoltà a chi la controlla.

Ad un grado ancora maggiore, le potenzialità enormi della televisione come strumento sociale implicano responsabilità particolari. Il mezzo televisivo è un catalizzatore molto più insidioso e potente del cinema, per il suo potere di creare miti o influire sulla società. La sua presenza nella nostra vita può determinare il modo in cui arrediamo le nostre case, mangiamo ed organizziamo la nostra vita sociale. Infine, queste pagine si occupano essenzialmente di un aspetto di questa responsabilità sociale, la necessità di usare il nuovo mezzo di comunicazione per arricchire le nostre vite, perfezionandolo come forma d'arte.

2. Che cos'è il telefilm

Avendo fissato la coordinata « televisione » e presupponendo conosciuta quella « cinema », cerchiamo ora di tracciare la parabola dell'argomento. In altre parole, esiste qui un tipo specifico e caratteristico di lavoro creativo, la cui forma derivi dal film, e la cui funzione derivi dalla televisione?

Le difficoltà sorgono quando noi cominciamo ad approfondire la questione. Per cominciare, una buona dose di pregiudizi circondano l'argomento. Asserzioni e contro-asserzioni di ogni genere annebbiano l'orizzonte. Altra difficoltà è l'assenza virtuale di qualsiasi serio testo di letteratura su questo argomento. Il territorio in cui stiamo entrando ha pochissime carte topografiche, se ne ha. Inoltre, un altro fattore di confusione è che ormai le tecniche cine-

matografiche e televisive si frammischiano e si influenzano reciprocamente, sempre di più. In più, il film è usato in televisione in vari modi che non sono sempre distinti.

Uno di questi è l'inserzione di inserti o sequenze — come illustrazione — nei programmi dal vivo. Questa utilizzazione non è molto attinente al nostro argomento, benché non dovremmo sorvolare sull'eccezionale abilità di Grierson nell'intrecciare sequenze e estratti nel suo programma « This Wonderful World ».

Tuttavia, più pertinenti alla nostra ricerca di indicazioni sono i lungometraggi originariamente creati per lo schermo cinematografico, che costituiscono una parte dei programmi televisivi. Includono volta a volta alcuni fra i capolavori dell'arte cinematografica, film spettacolari e documentari. Visti su schermo piccolo l'impressione che offrono varia sorprendentemente. Fino ad ora le vere ragioni di questo mutamento sono disgraziatamente sconosciute.

Un terzo tipo di film, e di gran lunga i più numerosi, sono i cosiddetti « programmi filmati ». Il prototipo originale di questi è il « Kinescope » o « telerecording »: una registrazione filmata di una trasmissione televisiva per poterla ritrasmettere successivamente. Da questo deriva un tipo di film che in realtà è qualcosa come una versione rimaneggiata dello spettacolo dal vivo. Tali film vengono prodotti in serie e naturalmente sono un modo legittimo di usare la televisione.

Alcune serie ricalcate su film tradizionali ci sono di scarso aiuto nel nostro esame, dato che, tranne poche eccezioni, non hanno ancora introdotto alcuna innovazione nella forma, né sviluppato il film in maniera comunque significativa per il nuovo mezzo tecnico.

Tuttavia alcuni cineasti, specialmente nel campo documentaristico, hanno tentato di percorrere nuove strade. Il loro lavoro costituisce un saldo punto di appoggio per un genuino progresso.

Supponiamo, per tentare un'analogia con le ricerche operative, di dover creare un modello di film televisivo inteso come nuova forma di espressione. I due parenti del mezzo televisivo, radio e cinema, ci forniranno ovviamente il filo conduttore. Il fatto che ognuno di essi si sia sviluppato indipendentemente dall'altro (la radio senza la visione e il film, almeno negli anni della sua formazione, senza il suono) non è uno svantaggio, ci può anzi aiutare a vedere le cose più chiaramente.

Cominciamo con il primo parente, la radio (cioè: il suono). Niente di più impressionante della relativa trascuratezza della co-

lonna sonora, non solo nei telefilm ma in generale in ogni trasmissione. All'origine di ciò può anche essere la difficoltà di assicurare un appropriato missaggio e controllo del suono durante le trasmissioni dal vivo, ma, quali che siano le ragioni, è evidente che ben poco è stato fatto per applicare e sfruttare l'ottimo livello artistico conseguito nel campo radiofonico. Eppure le sole realizzazioni veramente nuove di suoni musicali nei nostri giorni — la musica concreta e quella elettronica — sono state studiate negli « studios » di trasmissione di Parigi e Colonia. E inoltre Denis Mitchell, uno dei rari autentici artisti rivelati dai telefilm, attraverso il suo lavoro ha dimostrato quale strumento straordinario di realismo e poesia possa divenire il magnetofono. Il contrappunto di suoni ed immagini liberamente maneggiato potrebbe assumere nuove profondità di intensità nel telefilm.

La seconda traccia a partire dalla radio riguarda ancora la colonna sonora, ed è il rapporto di cui abbiamo parlato fra il trasmittente (qui il regista) e il pubblico. In TV la visione accresce l'intimità personalizzata ereditata dalla radio, e l'effetto di ciò è già stato sentito anche nei film documentari per schermo grande. La retorica voce fuori campo che si rivolge agli spettatori è ormai giustamente considerata una superflua e artificiale convenzione. Il regista ora si sente più libero e permette ai suoi personaggi di parlare direttamente — e spesso emotivamente — dallo schermo. L'arte consiste nell'inserire tali nuovi modi di comunicazione personale nei formali schemi di narrativa e di esposizione. Il parlato dei documentari televisivi diventa più rilassato, meno prezioso. Per dirla con una frase famosa di Lawrence Sterne, un buon testo per lo schermo deve essere in forma dialogica.

Con i telefilm a soggetto il regista televisivo gode di una nuova libertà a causa di questo avvicinamento, diciamo così, al suo pubblico. Sotto questo aspetto, egli è molto più vicino al novelliere o allo scrittore di romanzi brevi. Il « dialogo » fra lui e lo spettatore è quasi altrettanto intimo e privato che quello tra romanziere e lettore. Egli può, e deve, acquistare una maggior libertà di quella possibile a un romanziere per l'introspezione, l'allusione, il simbolismo ecc. Il regista di telefilm dovrebbe eguagliare, e anche superare, la nuova generazione di romanzieri-cineasti che lavorano per lo schermo grande e che cercano, con il monologo interno e nuove sovrapposizioni visive e auditive, di raggiungere nuove sottigliezze e una maggior risonanza nelle menti del pubblico.

Inoltre il programma televisivo è, come quello radiofonico, meno soggetto a vincoli del film per il tempo di durata, e di conseguenza per la struttura e l'esposizione del racconto per lo schermo, e può combinare l'aneddoto e il lungometraggio. Ciò apre al cineasta nuove possibilità di esperimenti.

Un'ulteriore indicazione ci viene dai due mezzi. È quella fedeltà alla vita reale che risale alla nascita del cinema e riappare nella televisione sotto forma di « immediatezza ». Questa dà all'artista il più significativo, forse, strumento a sua disposizione. Due fattori intervengono a favore di un maggior realismo — la relativa crudezza ottica dell'immagine del raggio catodico e l'estrema mobilità delle nuove telecamere sonore trasportabili. Presi assieme, questi due fattori permettono al cineasta di tuffarsi nell'incessante marea e flusso di vita delle strade e delle campagne, con una libertà e autenticità interamente nuove.

Anche qui i documentaristi sono stati più pronti all'esperimento. Ma in televisione stiamo ancora aspettando il creatore di film che porterà le telecamere nelle strade con la stessa maestria, e anche con maggior flessibilità, di quella di Rossellini in *Roma città aperta.*

Dei vari elementi che il cinema ha prestato al telefilm, quello puramente fisico — la pellicola all'acetato — può risultare il meno permanente. La cinematografia ottica su pellicola fornisce, ad ogni modo, l'unico materiale attualmente buono per il montaggio. Alcune limitazioni rispetto alle pellicole filmate, alla ripresa e ai vari procedimenti, sono inerenti al sistema elettronico. Infatti devono essere evitate vaste aree dense di toni molto luminosi o molto scuri, variazioni improvvise e violente di contrasti e luminosità, e stampe piatte, dense, o troppo contrastanti. Ma come si può intuire, questi sono solo problemi contingenti.

Quando il « video-tape » (nastro di registrazione ottica) potrà essere montato con la stessa facilità della pellicola, si aprirà una vasta area di nuove possibilità. Presto o tardi che avvenga questo cambiamento (tutto lascia supporre che sia imminente), il montaggio resterà la caratteristica principale se il telefilm seguiterà a svilupparsi come una « specie » del « genere » cinematografico.

Il più piccolo schermo continuerà, senza alcun dubbio, a condizionare l'area di azione della camera, e a richiedere un maggior uso di primi piani (benché persino questi principii siano oggi messi in dubbio).

I particolari tecnici del montaggio, del « taglio » e della sin-

cronizzazione di suono e immagine potranno essere modificati. Tuttavia l'opinione abbastanza diffusa tra alcuni teorici che il mezzo televisivo non sarebbe idoneo alla ripresa discontinua ed allo sviluppo « immagine per immagine » come avviene nella cinematografia è palesemente infondata, come dimostrano centinaia di esempi.

Al contrario, ciò che colpisce maggiormente delle possibilità di « montaggio » di una buona ripresa televisiva dal vivo, come ad esempio una partita internazionale di calcio, sono la sua agilità e il suo « élan ». Né vale chiedersi se queste capacità naturali, pur perfezionate attraverso l'allenamento e l'esperienza, non potrebbero contribuire a nuove forme di montaggio. Può in un caso del genere l'improvvisazione giovare all'arte? Ed effettivamente vi sono altre caratteristiche proprie dei due mezzi, che abbiamo illustrato nei precedenti capitoli, che potrebbero costituire la base per un affinamento in senso artistico del telefilm. Ad esempio l'esigenza di semplicità. (I registi di disegni animati hanno già saputo utilizzarla).

Dopo aver dato forma al nostro « modello » noi possiamo legittimamente considerarlo come una specifica e riconoscibile nuova forma espressiva? In base ai « tests » usuali — di forma, funzione, condizioni essenziali e circostanze — la risposta sembrerebbe senz'altro positiva. Certo il telefilm, così come abbiamo cercato di definirlo, è tanto diverso dalle altre forme di espressione televisiva, quanto, ad esempio, il romanzo e la poesia dall'attualità giornalistica o da una « lettera al direttore ». Tra il telefilm e il normale film la differenza non è meno reale, pur essendo assai più sottile.

Se il telefilm è indubbiamente, e di pieno diritto, un genere di cinematografia, la sua natura e le sue potenzialità devono ancora essere appieno sfruttate. Finora troppo esigui sono stati gli sforzi diretti a questo fine. Ciò che è necessario è dunque maggior riflessione, maggiore ricerca, e più numerosi esperimenti.

Esistono numerosi mezzi per attirare una maggior attenzione sui problemi del telefilm. Gli autori di tali film dovrebbero poter fruire di maggiori occasioni per vedere i lavori dei loro colleghi di altri paesi in festival e riunioni cinematografiche internazionali o anche in altri incontri ancor più specialistici.

Un maggior sforzo dovrebbe essere compiuto a livello dell'insegnamento professionale.

Oggi fortunatamente gli stessi « istituti » offrono un più elevato livello di addestramento per lungometraggi e film televisivi.

Queste scuole cinematografiche e televisive costituiscono delle scuole ideali per ricerche ed esperimenti.

La migliore soluzione è — benché sia ancora diffusa su scala troppo limitata — la creazioni di centri sperimentali, ben conosciuti nella radio, corrispondenti ai centri nazionali sperimentali di cinematografia. Le organizzazioni radiotelevisive che danno vita a questi centri non operano in definitiva solo per il loro futuro, ma contribuiscono anche alla diffusione di maggiori mezzi di comunicazione. Un rilevante sforzo di ricerca è stato naturalmente compiuto nel campo delle organizzazioni televisive. Ma, per la massima parte, questi sforzi sono stati diretti a scopi puramente commerciali (aumento delle utenze) o per compiacere un gusto deteriore (effetti di violenza) e così via.

È forse troppo sperare che in futuro almeno una parte delle risorse disponibili venga usata per esperimenti che tendano a scopi meno deprimenti e più positivi e che migliorando la qualità del mezzo lo elevino a vera arte?

Una cosa è certa: il film sonoro televisivo, sia impresso otticamente su celluloide, che magneticamente su mastro, sarà fondamentale per tale arte (1).

Bibliografia sulla televisione e il telefilm

1. ARTE, TECNICA, TEORIA, RICERCA.

a) Grammatica e tecnica.

D'ALESSANDRO, Angelo (a cura di) : **Lo spettacolo televisivo - antologia di scritti sulla TV,** Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1957.

DAVIS, Desmond : The Grammar of Television Production, London, Barrie and Rockliff, 1960.

DUCROCQ, Albert : Les techniques de la télévision, in « La Nof », n. 8, Paris, Julliard, 1961, p. 19-26.

EISENSTEIN, Sergei M. : Film Form, London, Dennis Dobson, 1951.

(1) *Testo della relazione tenuta da John Maddison, presidente del Consiglio Internazionale del Cinema e della Televisione, alla Conferenza Internazionale sul tema* What Is a Television Film?, *svoltasi il 23-24 agosto 1963 a Edimburgo, nel quadro del XVII festival cinematografico. Abbiamo omesso solo la prima parte, dedicata al cinema.*

EISENSTEIN, Sergei M.: The Film Sense (ed. it. « Tecnica del film », Torino, Einaudi ed.), London, Faber and Faber, 1943.

HAZAM, Lou: Dollars and Documentaries « This Fair Conjunction », in « Television Quarterly », vol. II, n. 1, New York, National Academy of Sciences, 1962, p. 33-42.

HYATT, Gordon: A Form for Television, in « Television Quarterly », vol. I, New York, National Academy of Television Arts and Sciences, 1962.

HYATT, Gordon: Words and Pictures, in « Television Quarterly », vol. II, n. 2, New York, National Academy of Television Arts and Sciences, 1963, p. 46-51.

KRACAUER, Siegfried: Nature of Film (ed. it. « Film : ritorno alla realtà fisica », Milano, Il Saggiatore ed.), London, Dennis Dobson, 1961.

LINDGREN, Ernest: The Art of the Film, London, Allen and Unwin, 1948.

MCWHINNIE, Donald: The Art of Radio, London, Faber and Faber, 1959.

MILLERSON, Gerald: The Technique of Television Production, London, Focal Press, 1961.

NILSEN, Vladimir: The Cinema As a Graphic Art, London, Newnes Ltd., s.d.

PUDOVKIN, Vsevolod: Film Technique, London, George Newnes, 1935.

RADIODIFFUSION TELEVISION FRANÇAISE: Le service de la recherche de la radiodiffusion télévision française, Paris, RTF, 1962.

REED, Stanley: A Guide to Good Viewing, London, Educational Supply Association, 1961.

ROTHA, Paul (a cura di): **Television in the Marking,** London and New York, Focal Press, 1956.

SCHAEFFER, Pierre: La recherche fondamentale en matière de radio et de télévision, in « Le service de la recherche », Paris, RTF, 1963, p. 7-16.

SPOTTISWOODE, Raymond: A Grammar of the Film (ed. it. « Grammatica del film », Bianco e Nero ed., Roma), London, Faber and Faber, 1955.

STASHEFF, Edward e BRETZ, Rudy: The Television Program, Its Direction and Production, New York, Hill and Wang, 1962.

VERDONE, Mario: Come si realizza un film, Brescia, La Scuola Editrice, 1960.

WANGERIMEE, Robert: Y a-t-il un art de la radio et de la télévision?, in « Les Cahiers RTB », n. 1, Bruxelles, Radiodiffusion Télévision belge, 1963, p. 16-29.

WHEELER, Leslie J.: Principles of Cinematography - a Mandbook of Motion Picture Technology, London, Fountain Press, 1958.

b) Fotografia e montaggio.

ARRIGNON, Roger: Le directeur de la photographie sous tous les angles, in « Les Cahiers de la télévision », n. 4, Paris, René Julliard, 1963, p. 68-72.

ALAUX, Pierre : Le monteur : un moraliste et un bijouier, in « Les Cahiers de la télévision », n. 6, Paris, René Julliard, 1963, p. 70-73.

BARSHA, Leon : The Creative Film Editor, in « Television Quarterly », vol. II, n. 1, New York, National Academy of Television Arts and Sciences, 1962, p. 43-47.

REISZ, Karel : The Technique of Film Editing, London and New York, Focal Press, 1953.

c) Sceneggiatura.

AIKEN, Frederick : Writing with Pictures, in « Contrast », vol. I, n. 4, London, British Film Institute, 1962, p. 269-275.

ARDEN, John e LOVELL, Alan : Writers and Television 2 : the Writer's View, in « Contrast », vol. II, n. 2, London, British Film Institute, 1962, p. 124-133.

BARSTOW, Stan : The Writer in the Regions, in « Journal », n. 9, London, Society of Film and Television Arts, 1962, p. 8-9.

BRADBURY, Ray e altri : **A Writers' Symposium,** in « Television Quarterly », vol. II, n. 2, New York, National Academy of Television Arts and Sciences, p. 7-21.

CAMPBELL, Patrick : You Want to Write for Television, London, Associated Rediffusion, 1959.

COOK, Fielder e SCHAFFNER, Franklin : Dialogue, in « Television Quarterly », vol. II, n. 2, New York, Academy of Television Arts and Sciences, 1963, p. 22-30.

CURTIS, Jean-Louis : De l'adaptation, in « Etudes cinématographiques », n. 16-17, Paris, Etudes cinématographiques, 1962, p. 39-44.

DONNER, Clive e altri : **Regionalism in Plays, Screenplays and Acting'** in « Journal », n. 9, London, Society of Film and Television Arts, 1962, p. 5-7.

HILL, Derek : Writers and Television 1 : Intellectual Attitudes, in « Contract », vol. II, n. 2, p. 116-123.

IONESCO, Eugène : Les Chaises : une confirmation, in « Les cahiers de la télévision », n. 2, Paris, René Juillard, 1963, p. 29-31.

LOVELL, Alan : Television Playwright - David Mercer, in « Contrast » vol. II, n. 4, London, British Film Institute, 1963, p. 251-258.

MARA, Henry : Conservation with a Scriptwriter : Johnny Speight, in « Contrast », vol. II, n. 1, London, British Film Institute, 1962, p. 50-57.

SAVILLE, Philip: Writers and Television 3 : Director and Writer, in « Contrast », vol. II, n. 2, London, British Film Institute, 1962, p. 134-137.

VAILLARD, Roger : Qui est l'auteur ?, in « Les cahiers de latélé vision», n. 1, Paris, René Juillard, 1962, p. 18-24.

d) Produzione e regia.

BALCON, Michael, BOULTING, John e FORBES, Bryan : The Individual Approach : Film, in « Journal », n. 7, London, Society of Film and Television Arts, 1962, p. 2-7.

CAWSTON, Richard, SINGER, Aubrey e ELLIOTT, John : The Individual Approach : Television, in « Journal », n. 7, London, Society of Film and Television Arts, 1962, p. 6-8.

COLLONGES, André : Jean Rouch et le cinéma-liberté, in « Les cahiers de la télévision », n. 4, Paris, René Juillard, 1963, p. 17-21.

D'ARCY, Jean : A New Craft - the Television Producer, in « World Screen », vol. II, n. 1-2, Roma, International Film and Television Council, 1961, p. 6-17.

KEAREY, Antony : The Individual Approach : Television, in « Journal », n. 7, London, Society of Film and Television Arts, 1962, p. 13-14.

KEMP-WELCH, Joan e TAYLOR, Don : The Individual Approach : Television, in « Journal », n. 7, London, Society of Film and Television Arts, 1962, p. 9-11.

LUCOT, René : Une guerre de quinze ans, in « Les cahiers de la télévision », n. 6, Paris, René Juillard, 1963, p. 64-69.

MCGIVERN, Cecil : The Individual Approach : Television, in « Journal », n. 7, London ,Society of Film and Television Arts, 1962, p. 14-16.

PELISSIER, Antony e MANVELL, Roger : The Individual Approach : Television, in « Journal», n. 7, London, Society of Film and Television Arts, 1962, p. 11-12.

PRAT, Jean : Comment j'ai monté des « Les Porses », in « La Nef », n. 8, Paris, Juillard, 1961, p. 53-58.

PURSER, Philip :«Think-tape - a Profile of Denis Mitchell, in « Contrast », vol. I, n. 2, 1961, p. 108-116.

REDINGTON, Michael : Our Films for Television, in « Journal », n. 5, London, Society of Film and Television Arts, 1961, p. 11-12.

SWALLOW, Norman : Ealing 1961, in « Journal », n. 5, London, Society of Film and Television Arts, 1961, p. 2-6.

WILLIAMS, Richard : The New Patronage : an Artist's Notes to His Conscience, in « Contrast », vol. II, n. 3, London, British Film Institute, 1963, p. 169-171.

e) Scenografia e costumi.

CARRICK, Edward : Design for Moving Pictures, London and New York, Studio Publications, 1949.

COLEMAN, Roger : Design in Television, in « Contrast », vol. I, n. 2, 1961, p. 146-153.

COTTE, Jean : Le decor de télévision, in « Etudes cinématographiques », nn. 16-17, Paris, Etudes cinématographiques, 1962, p. 25-38.

LEVIN, Richard : Television by Design, London, The Bodley Head, 1961.

PURSER, Philip : Landscape of TV Drama, in « Constrast », vol. I, n. 1, London, British Film Institute, 1961, p. 11-20.

f) Attori e drammaturgia.

BENNET, Holland : Acting for Theatre, Film and Television : Casting, in « Journal », n. 6, London, Society of Film and Television Arts.

CAPIN, Jean : Le personnage dramatique et la télévision, in « Etudes cinématographiques », nn. 16-17, Paris, Etudes cinématographiques, 1962, p. 57.

DEWS, Peter, MORAHAN, Christopher e RICHARDSON, Tony: Acting for Theatre, Film and Television: Directors, in « Journal », n. 6, London, Society of Film and Television Arts, 1961, p. 6-11.

FIORAVANTI, Leonardo e altri: **L'attore dal teatro al cinema e alla televisione - VI congresso internazionale delle scuole di cinema e televisione,** Roma, Edizioni di « Bianco e Nero », 1959.

FRANC, André: Notes provisoires à l'intention des auteurs, scenaristes et dialoguistes d'emissions dramatiques de télévision, in « Etudes cinématographiques », nn. 16-17, Paris, 1962, p. 45-56.

FRANK, André e BENMUSSA, Simone: Premier entrention sur la ecriture des dramatiques à la télévision, in « Cahiers Renaud - Barrault », n. 37, Paris, René Juillard, 1962, p. 107-123.

LANG, Harold: Acting for Theatre, Film and Television: Teaching, in « Journal », n. 6. London, Society of Film and Television Arts, 1961, p. 13-14.

MANVELL, Roger e HODGKINSON, J.L.: Regional Theatre and Film and Television, in « Journal », n. 9, London, Society of Film and Television Arts, 1961, p. 2-6.

MILES, Bernard, COURTENAY, Tom e HAMLETT, Dilys: Acting for Theatre, Film and Television: Actors, in « Journal », n. 6, London, Society of Film and Television Arts, 1961, p. 2-6.

MUNSTER, Clemens: Die Auswahl von Fernsehspielen, in « Rundfunk und Fernsehen », vol. II, anno VI, Hamburg, Hans Bredow-Institut/Universitat Hamburg, 1958, p. 127-139.

ROBINSON, David: Acting for Theatre, Film and Television: Comment, in « Journal », n. 6, London, Society of Film and Television Arts, 1961, p. 14-15.

RUTHERFORD, Norman, JAMIESON, Harold e altri: **Television and the Regional Theatre,** in « Journal », n. 9, London, Society of Film and Television Arts, 1962, p. 14-18.

THOMAS, Howard e altri: **The Armchair Theatre: How to Write, Design, Direct, Act, Enjoy Television Plays,** London, Weidenfeld and Nicholson, 1959.

WALLACE, Hazel Vincent: Regional Theatre in the Television Age, in « Journal », n. 9, London, Society of Film and Television Arts, 1962, p. 9-11.

g) Animazione, musica, danza e altri aspetti.

ANDRE, Jacques: Télévision vérité, in « Contrast », vol. II, n. 4, London, British Film Institute, 1953, p. 260-261.

CLEINGE, Jean: L'animation, ou le cinéma imaginaire, in « Ecrans du monde », vol. II, n. 1, Roma, Conceil International du cinéma et de la télévision, 1960, p. 13-16.

GREEN, G. Grafton: When the News Is Not So Hot, in « Journal », n. 2, London, Society of Film and Television Arts, 1960, p. 15-16.

HALL, Fernau: The Dance, the Dance, in « Contrast » vol. II, n. 1, London, British Film Institute, 1962, p. 37-49.

INGLIS, Brian : The Prompting Dodge, in « Contrast », vol. II, n. 1, London, British Film Institute, 1962, p. 66-75.

ROSTAND, Claude : Quand la musique cherche sa place à la TV, in « Les cahiers de la télévision », n. 6, Paris, René Julliard, 1963, p. 83-85.

TRETHOWAN, Ian : Television News : Problems of the Commentator, in « Journal », n. 2, London, Society of Film and Television Arts, 1960, p. 9-10.

WESTON, Paul : The Forgotten Art : Music for Télévision, in « Television Quarterly », vol. I, n. 2, New York, National Academy of Television Arts and Sciences, 1962, p. 17-21.

WHEELER, René : Pas de Ben-Hur pour la television, in « Les cahiers de la télévision », n. 2, Paris, René Julliard, 1963, p. 51-55.

h) Film e Video-Tape.

ATKINS, Ian : Video-Tape and the Television Producer, in « Journal », n. 1, London, Society of Film and Television Arts, 1959, p. 2-3.

BRITISH STANDARDS INSTITUTION : Recommendations for Density and Contrast Range of Monochrome Films, Slides and Photographic Opaques for Television, London, British Standards Institution, 1959.

COLE, Sidney : The Future of Video-Tape : the Film-Maker's View, 1, in « Journal », n. 1, London, Society of Film and Television Arts, p. 5-7.

DICKINSON, Thorold : The Future of Video-Tape : The Film-Maker's View, 2, in « Journal », n. 1, London, Society of Film and Television Arts, 1959, p. 6.

MACNAMARA, T.C. : Video-Tape and Its Technical Implications, in « Journal », n. 1, London, Society of Film and Television Arts, 1959, p. 3-5.

WARD, Bill : Video-Tape : a Summing Up, in « Journal », n. 1, London, Society of Film and Television Arts, 1959, p. 9-12.

j) Film o vita ?

BRINCOURT, André : Ce n'est pas du cinéma, in « Les cahiers de la télévision », n. 3, Paris, René Julliard, 1963, p. 94-95.

CLAIR, René : La télévision, c'est du cinéma, in « Les cahiers de la télévision », n. 1, Paris, René Julliard, 1962, p. 14-17.

CLAIR, René : Il faut être depourvu de toute imagination pour considérer la télévision comme un simple cinéma à domicile, in « Les cahiers de la télévision », n. 3, Paris, René Julliard, 1963, p. 95-96.

DESSON, Guy : La télévision n'est pas du cinéma, in « La Nef », n. 8, Paris, Julliard, 1961, p. 77-78.

LORENTI, Stellio e DELOLY, Bernard : Film ou direct II, in « Les cahiers de la télévision », n. 4, Paris, René Julliard, 1963, p. 45-47.

PRAT, Jean : Film ou direct ?, in « Les cahiers de la télévision », n. 2, Paris, René Julliard, 1963, p. 41-47.

2. ECONOMIA, SOCIOLOGIA, POLITICA, ORGANIZZAZIONE, LAVORI, TESTI UFFICIALI.

ALTMAN, Wilfred : Pay-TV, in « Contrast », vol. II, n. 2, London, British Film Institute, 1962, p. 81-91.

BLUM, Suzanne : Grand ecran contre petit ecran, in « Les cahiers de la télévision », n. 5, Paris, René Julliard, 1963, p. 61-62.

BRACK, Hans : Westdeutsches Werbefersehen, Colonia, Westdeutsches Werbefernsehen Gmbtt, 1962.

BRACK, Hans, HERRMANN, Gunter e HILLIG, Hans Peter : Organisation des Rundfunks, 1948-1962, Hamburg, Hans Bredow-Institut/ Universitat Hamburg, 1962.

BRITISH BROADCASTING CORPORATION : BBC Handbook, 1963, London, BBC, 1963.

BRITISH ACTORS' EQUITY ASSOCIATION : Video-Tape and Equity, in « Journal », n. 1, London, Society of Film and Television Arts, 1959, p. 8-9.

CAZENEUVE, Jean : Sociologie de la radio-télévision, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

COHEN-SEAT, Gilbert e FOUGEYROLLAS, Pierre : L'action sur l'homme : cinéma et télévision, Paris, Editions Denoël, 1961.

COMMITTEE ON BROADCASTING 1960 : Report of the Committee, Cmnd 1753, London, Her Majesty's Stationery Office, 1962.

COMMITTEE ON BROADCASTING 1960 : Report of the Committee, vol. I e vol. II, Appendix E, Memoranda Submitted to the Committee Cmnd 1819 and Cmnd 1819-1, London Her Majesty's Stationery Office, 1962.

COX, Ian : Television News Policy and Practice of ITN, in « Journal », n. 2, London, Society of Film and Television Arts, 1960, p. 6-9.

D'ARCY, Jean : Télévision et cinéma, in « Ecrans du monde », vol. II, n. 1, Roma, Conseil International du cinéma et de la télévision, p. 37-42.

DELAC, Charles : Cinéma et télévision, in « Ecrans du monde », vol. II, n. 1, Roma, Conseil international du cinéma et de la télévision, 1960, p. 34-36.

DAY, Alan : How Much Can U. K. Afford ?, in « Contrast », vol. I, n. 3, London, British Film Institute, 1962, p. 176-181.

DILIGENT, M, : Assemblée Nationale : Rapport fait au nom de la Commission des affaires culturelles (1) sur la proposition de loi (n. 1419) de M. Diligent tendant à modifier et à compléter l'ordonnance n. 59-273 du 4 fevrier 1959 relative à la Radiodiffusion-télévision française, in « Cahiers de la télévision », n. 1 e n. 2, Paris, René Julliard, 1962 e 1963, p. 59-79.

DUVERGER, Maurice : Sociologie du statut de la TV, in « Les cahiers de la télévision », n. 3, Paris, René Julliard, 1963, p. 4-8.

ELVIN, George H. : Video-Tape and the ACTT, in « Journal », n. 1, London, Society of Film and Television Arts, 1959, p. 7-8.

FAIRLIE, Henry : TV in a Free Society 2, in « Contrast », vol. II, n. 1, London, British Film Institute, 1962, p. 12-17.

FORD, Charles : Cinéma et télévision, ou la necessité la de coexistence, in « Ecrans du Monde », vol. II, n. 1, Roma, Conseil International du Cinéma et de la Télévision, p. 43-46.

GOUDCHAUX, Guy Weil : En Grande-Bretagne : levée de boucliers contre le rapport Pilkington, in « Les cahiers de la télévision », n. 3, Paris, René Julliard, 1963, p. 68-72.

HOGGART, Richard : TV in a Free Society, in « Contrast », vol. II, n. 1, London, Britsh Film Institute, 1962, p. 6-11.

HOOD, S. C. : News on BBC Television, in « Journal », n. 2, London, Society of Film and Television Arts, 1960, p. 2-3.

INDEPENDENT TELEVISION AUTHORITY : ITV 1963 - a Comprehensive Guide to Independent Television, London, Independent Television Authority, 1963.

JENKINS, Peter : The Labour Situation, in « Contrast », vol. II, n. 3, London, British Film Institute, 1963, p. 157-168.

LABARTHE, André-S. : Le cinéma, la télévision et leur public, in « La Nef », n. 8, Paris, Julliard, 1961, p. 72-75.

LASKI, Margharita : I Was a TV Personality, in « The Twentieth Century », vol. 166, n. 993, London, The Twentieth Century, 1959, p. 376.

MONACO, Eitel : Some Remarks on Film and Television, in « World Screen », vol. II, n. 1-2, Roma, International Film and Television Council, 1961, p. 27-28.

MORIN, Edgar : Les stars (ed. it. « I divi », Mondadori ed., Milano, 1963), Paris,Editions du Seuil, 1957.

MURROW, Edward R. : Television and Politics, in « Communication in the Modern World - the British Association Granada Lectures », Manchester, Granada TV, 1959, p. 47-82.

OLIVIER, Albert : Entretiens sur des problemes de télévision, in « Etudes cinématographiques », n. 16-17, Paris, Etudes cinématographiques, 1962, p. 3-6.

PRAGNELL, Antony : The New United Kingdom Television Bill, in « EBU Review », Parte B, generale e legale, n. 78, Ginevra, Administrative Office of the European Broadcasting Union, 1963, p. 42-45.

ROYAL COMMISSION ON BROADCASTING : Report, 1957, Ottawa, Queen's Printer and Controller of Stationery, 1957.

SHAW, Roy : The Verdict of Us All, in « Contrast », vol. II, n. 1, London, British Film Institute, 1962, p. 23.

SILVEY, Robert J. : Because It's Free ?, in « Contrast », vol. I, n. 3, London, British Film Institute, 1962, p. 212-216.

SPRAOS, John : The Decline of the Cinema - an Economist's Report, London, Allen and Unwin, 1962.

TRENAMAN, Joseph : The Effects of Television, in « The Twentieth Century », vol. 166, n. 993, London, The Twentieth Century, 1959, p. 332-342.

TRENAMAN, Josephe MCQUAIL, Dennis : Television and the Political Image, London Methuen, 1961.

WORMS, Suzanne : Monsieur R. Bordaz nous déclare, in « Les cahiers de la télévision », n. 1, Paris, René Julliard, 1962, p. 2-5.

3. GENERALE E VARIE.

BEADLE, Gerald : Television : a Critical Review, London, Allen and Unwin, 1963.

BECKER, Raymond de : A la recherche du rire, in « Les cahiers de la télévision », n. 5, Paris, René Julliard, 1963, p. 38-44.

BERNARD, René : Interview de François Mauriac, in « Les cahiers de la télévision », n. 1, Paris, René Julliard, 1962, p. 25-31.

BRINCOURT, André : La télévision et ses promesses, Paris, La Table Ronde, 1960.

COLLONGES, André : Marier la carpe et le lapin, ou pourquoi les films ne sont pas toujours bons à la télévision, in « Les cahiers de la télévision », n. 2, Paris, René Julliard, 1963, p. 56-67.

EGLY, Max : J'aime la télévision, Paris, Editions Denoël, 1962.

GRIERSON, John : Grierson on Documentary, in « Contrast », vol. II, n. 4, London, British Film Institute, 1963, p. 220-224.

LALOU, Etienne : Regards neufs sur la télévision, Paris, Editions du Seuil, 1957.

MANVELL, Roger : On the Air, London, André Deutsch, 1953.

MARCILLAC, Raymond : Sport et télévision, Paris, Editions Albin Michel, 1963.

MCGIVERN, Cecil : Let's Get It Moving Again, in « Contrast », vol. I, n. 3, London, British Film Institute, 1963, p. 160-168.

MELVILLE, Jean-Pierre : Ce que je pense de la TV, in « Les cahiers de la télévision », n. 5, Paris, René Julliard, 1963, p. 43-46.

PRIESTLEY, John Baynton : The Magic Beanstalk, in « Contrast », vol. I, n. 1, London, British Film Institute, 1961, p. 4-10.

SHAYON, Robert Louis e altri **: The Eighth Art,** New York, Holt, Rinehart and Winston, 1962.

TESSONEAU, Rémy : Pour une formation professionelle jumelée de « cinéma-télévision », in « Etudes cinématographiques », nn. 16-17, Paris, Etudes cinématographiques, 1962, p. 7-16.

THOMAS, Howard : The Truth about Television, London, Weidenfeld e Nicholson, 1962.

VILAR, Jean : Un bébé important, in « Les cahiers de la télévision », n. 2, Paris, René Julliard, 1963, p. 5-9.

(*a cura di* JOHN MADDISON)

I festival

Berlino: mezzo « orso » all'Italia

Forse perché Berlino è al centro di quelle passioni politiche internazionali che talvolta ci fanno temere il rovesciamento delle sorti del mondo, il Festival cinematografico che ogni anno si svolge ha una sua fisionomia ben precisa. Se fossi tentato di dare una definizione direi che il Festival di Berlino coglie il pretesto, nei giorni che vanno fra la ultima decade di giugno e i primi di luglio, per affrontare dinanzi all'opinione pubblica mondiale il suo problema, quel grosso problema cioè che, alla distanza di diciotto anni, ancora risulta impostato in modo posticcio, e un tantino polemico. Sia pure con pretesto, il cinema a Berlino entra con autorevolezza fra i maggiorenni, ed occupa quella porzione di interesse cui non si può negare importanza, a motivo di un'impostazione, direi, assai diversa da quella di manifestazioni consimili, quali Venezia e Cannes. Non si tratta tanto di riconoscere la validità di una formula artistica — questo fa parte semmai della Mostra veneziana —, né di dimostrare capacità di accogliere una strana e composita fauna di gente in vena di pazzie e di divertimenti, come avviene a Cannes; a mio avviso, e dall'impressione che ho ricevuto, Berlino mantiene quel carattere di grande città mitteleuropea, alla quale non sono certamente bastate le distruzioni della guerra, per annientarla, ma, anzi si può dire proprio per questo, essendo stata costruita quasi « ex novo », mostra i segni di un avvenire, di un divenire, anche, di centro di cultura, di attrazione unica di un mondo rivolto con lo sguardo ora al di qua, ora al di là del « muro ».

Ecco, dunque, Berlino occidentale, che gravita nell'area delle potenze occidentali, riversare se stessa in una manifestazione cine-

matografica che forse assume, come detto, un significato del tutto diverso, poiché non vuol essere soltanto incontro amichevole di popoli, ma intende appunto fornire un pretesto per riconoscere che l'incontro può avvenire quando si sia sbarazzato il terreno dalle lontane reminiscenze di orrori e di miserie, di aberrazioni e di folle stupidità, per integrare quel popolo, duramente provato ma generosamente pronto a riconoscere i propri torti, nel contesto di un mondo, ne sono certo, in cui ogni motivo di « revanche », ogni razzismo saranno fugati dalla realtà e dal bisogno di offrire ad altri Paesi la parte migliore di se stessi; e perciò Berlino, con il suo Festival cinematografico, mi ha dato l'impressione di essere sulla buona strada.

Non solo perché sembrano perfino mutati i tratti dei berlinesi, ma anche perché, nei loro film, ho potuto riscontrare un certo coraggio, uno stile di meditazione, che mi piace qui sottolineare. Mi offrono l'occasione i due film che rappresentavano la Repubblica federale di Germania: *Verspätung in Marienborn* e *Mensch und Bestie.*

Verspätung in Marienborn **di Rolf Haedrich (Germania occ).**

Il primo di essi situa l'azione nell'epoca attuale; batte il chiodo, per così dire, sull'assurdità di una situazione politica priva di senso comune. Infatti prospetta il problema della divisione di Berlino in un semplice racconto, uno di quei fatti di cronaca registrati quasi ogni giorno, e precisamente nella fuga di un giovane da Berlino Est.

Quantunque sussista una tesi, che in certo qual modo vizia la genuinità della traccia del film, Haedrich punta la sua attenzione sul fatto che ognuno deve assumersi le sue responsabilità e non risparmia, in tal modo, gli americani; mostra inoltre come i russi, con la loro caparbia idea di conservare lo « statu quo », manchino di quel senso di realtà del momento, di cui dianzi accennavo. Anche la presentazione di questo film, scelto per inaugurare il Festival ha certamente un suo significato, per il luogo in cui esso è stato proiettato — la Kongresshalle, che è quanto dire la più grande sala di Berlino, quella nella quale qualche giorno dopo è stato accolto il Presidente Kennedy — e per la presentazione fattane: un discorso inaugurale del sindaco Brandt, e, soprattutto, un'introduzione dell'orchestra Filarmonica che ha eseguito due brani: uno di Beethoven ed uno di Hindemith. Non è stato un caso: ma mi è sembrato di scorgere nell'insieme di codeste coincidenze un discorso molto piano: da una parte l'affermazione che Berlino accoglieva il Festival, o per meglio dire gli ospiti, con quella compiaciuta signorilità che gli

si riconosce, e dall'altra che la Germania, essendo la patria di Beethoven, di Hindemith, nonché, possiamo aggiungere, di Kant e di Hegel, aveva, con il cinema, qualcosa ancora da spartire, mostrando appunto, in un film come quello presentato, il bisogno di innestarsi nel tronco rigoglioso della cultura europea, passando attraverso le forche caudine della scissione delle proprie responsabilità da quelle dei predecessori.

Se *Verspätung in Marienborn,* tuttavia, risponde a tale criterio informativo, a maggior ragione va inteso il senso non solo di una scelta, ma anche di un'opera, come questa, non molto eccelsa, per la verità, ma rispondente ai requisiti più sopra esposti. Vero è che la cinematografia tedesca attraversa un grave periodo di crisi, e perciò anche questo film risente di tale stato di vero e proprio disagio, tuttavia nell'insieme l'opera del regista Rolf Haedrich propone un utile raffronto, in sede critica, fra una cinematografia come la tedesca e altre più smaliziate e più astute cinematografie, come l'italiana e la francese. Il che non è poco, dato anche il risultato conseguito nella seconda opera presentata dalla Germania: *Mensch und Bestie* di Edwin Zbonek.

Mensch und Bestie di E. Zbonek (Germania occ.).

Qui c'è, con maggiore evidenza, un postulato ancor più preciso: qui infatti appare in tutta pienezza quel motivo di scissione di responsabilità della guerra, presente un po' in tutta la produzione tedesca di una diecina di anni fa (ricordate: *Canaris, Accadde il 20 luglio,* e la serie dei film umoristici di Paul May?), e costantemente, ora, rivolto a dimostrare, attraverso l'esemplificazione di due fratelli combattenti in campi avversi — uno è un fanatico nazista, ufficiale delle SS, e l'altro è un perseguitato antinazista, evaso da un campo di concentramento — che anche nelle famiglie esisteva una frattura, e si potevano trovare fratelli divisi e nemici, per diversità ideologica. Il guaio di questo film, però, è stato quello di aver insistito molto su questo motivo, che avrebbe potuto semmai esser accennato, lasciando ai fatti narrati il compito di adempiere allo scopo, e di aver assunto, in forma manicheista, i due personaggi-simbolo contrapponendoli senza persuasione, talvolta gratuitamente, talaltra addirittura spostando l'ago della bilancia per orientare lo spettatore verso zone di incredibile ed assurda e macchinosa esercitazione calligrafica. Troppe, infatti, sono le circostanze accumulate nell'arco del film, troppe coincidenze, spesso gratuite, sono affastellate per rendere quel carico di « suspense » di cui si vorrebbe

intessuto il film, per capire quanto falsa e approssimativa sia la stesura psicologica dei due protagonisti. Non si capisce nemmeno perché il fratello nazista si accanisca tanto per acciuffare l'evaso fratello, né si può comprendere come alla fine, sottostando di certo ad un conformismo spettacolare purtroppo invadente, uno debba morire ucciso dal novello Caino.

Ma, evidentemente, anche qui la tesi ha preso la mano al regista, lasciando scoperto il gioco di certe preziose inquadrature, che prese a sè, possono sorprendere per bellezza e lucidità compositiva, come, fra l'altro, è degna di essere ricordata quella del sogno dell'evaso in cui, trasportato da una coppia di cavalli, vede la ragazza incontrata poco tempo prima.

Ma c'è ancora un'altra caratteristica che merita di esser posta in rilievo: una partecipazione quanto più possibile ampia, direi quasi indipendente dalla qualità delle opere presentate. Così che si può ricevere l'impressione di certe accettazioni che nulla hanno a che vedere con un Festival. Anche questa, però, è un'idea capace di far intendere l'importanza di Berlino. Se, infatti, la presenza di Paesi come la Corea, l'India, la R.A.U. può avere una sua notevole importanza — una presenza mediante la quale anche certi Paesi sottosviluppati cinematograficamente, entrano nell'area delle competizioni internazionali — importante rimane il fatto che attraverso la visione di alcuni film a soggetto è possibile riconoscere alcune realizzazioni sociali di quei popoli. Ma è tempo di parlare dei film. Si sono visti i due presentati dalla Germania, ora cercherò di ricostruire punto per punto il discorso dei quattordici giorni della « Berlinale », cercando di sdipanare la matassa di tanti chilometri di pellicola corsi dinanzi ai nostri occhi.

Due sono stati i film presentati dall'America. Due opere che, per essere distanti dalle grandi realizzazioni hollywoodiane, dànno la misura di un orientamento direi statico, per via di un anticonformismo di certo frequente oramai nella tradizione cinematografica cosidetta indipendente. Per la verità i due film, pur con le loro non eccelse qualità artistiche, offrono a chi scrive il pretesto per parlare non già di quell'indirizzo tanto reclamizzato del « new cinema group », ma di quella serie di prodotti ben confezionati ai quali non mancano certe caratteristiche, in prima quella di una recitazione sotto ogni aspetto, calibrata.

Lilies of the Field (I gigli del campo) di Ralph Nelson (U.S.A.).

Lilies of the Field (I gigli del campo) di Ralph Nelson e *Freud* (Freud - Passioni segrete) di John Huston, non è che abbiano però soltanto carattere di eccezionalità per via dell'interpretazione. Il primo di essi, anzi — che ha ricevuto il premio OCIC - si delinea in tutta semplicità, e si risolve su un piano di altrettanto semplice realizzazione, con postulazioni di personaggi, e con spirito di osservazione direi molto usuali, senza fronzoli, ma non per questo meno veri.

In tempo di Concilio Ecumenico, una storia come questa può avere un effetto; può suscitare, forse, negli increduli un certo sorriso di compatimento, ma resta pur sempre ad indicare un'apertura, un senso di collaborazione, ecco, che spinge l'uomo in un verso o nell'altro quando senta che la causa per la quale si batte è giusta.

Avviene così, infatti in Homer Smith, il negro protagonista del film. Egli, nell'avvicinarsi a quello strano mondo di donne che vivono in comunità, poveramente, non può provar altro che stupore per quanto vede; ma quando si accorgerà che quelle donne sono suore emigrate dalla Germania in un angolo remoto dell'America del Sud, quando comprenderà, lui cristiano di religione battista, che quelle sono cattoliche e che vivono per il bene degli altri, che, infine, non hanno una chiesa, allora si rimboccherà le maniche, e assieme ad altri realizzerà quello che è stato il sogno di quel gruppo di monache. V'è, al di là d'ogni pretesa e banale concomitanza di circostanze, un significato autenticamente umano, in questo film: c'è lo sforzo di aderire, sia pure ricorrendo ad un sottile tessuto narrativo, con una trama debole e sostenuta in modo preponderante dall'aneddoto, alle ragioni di fratellanza e di comprensione che hanno caratterizzato i rapporti di quest'ultimo tempo fra le diverse comunità etniche e religiose. Ma il regista Ralph Nelson non ha insistito molto su questo aspetto; egli si è preoccupato più di tutto di qualificare i suoi interpreti, di caratterizzarli, in definitiva, e di mostrarli come realmente dovrebbero essere. Così tanto Homer Smith (Sidney Poitier) quanto la madre superiora (Lilia Skala) hanno centrato la loro recitazione, tipizzando e caratterizzando quegli aspetti fondamentali del cristianesimo che non conosce confini di razza e di ideologie.

Freud (Freud-Passioni segrete) di J. Huston (U.S.A.).

Per l'opera di John Huston, basata sulla vita di Siegmund Freud, si può parlare in un'altra maniera. Questo film, infatti, in apparenza intende poggiare la sua maggiore attenzione sull'intimo ed

incerto dramma spirituale e scientifico del creatore della psicanalisi, non trascurando di mostrarci del dottore viennese le difficoltà insorte nei primi momenti della sua carriera, nonché i grossi dubbi che lo hanno assalito agli inizi, quando ebbe le prime geniali intuizioni sulla psiche umana. Di fronte ad una ricostruzione ambientale molto precisa, dinanzi ad una figura, quella di Freud, sostenuta sul ritmo di una interiorità del tutto sofferta, magistralmente resa da Montgomery Clift, mi è parso di riscontrare una debolezza d'impianto proprio nella parte centrale, per l'insistenza di Huston su certi particolari, su certe lungaggini, su certe evidenti e scontate risoluzioni che sono calcolate a freddo, quasi per farci intendere che, alla fin fine, avrebbe trionfato l'idea e la teoria incompresa e dileggiata dai potenti scienziati dell'epoca. Tutto sommato si è trattato di un film, come ve ne sono tanti, di carattere biografico, e di tono piuttosto romanzesco, dove la figura centrale prende corpo e sostanza attraverso il cumularsi delle crisi e dei ripensamenti, dei dubbi e delle perplessità. Ma la sostanza filmica, quella capace di render accettabile uno spettacolo per circa tre ore, tiene salda ed unita la compostezza di un affresco, di un ambiente, di un mondo, con quelle possibilità drammatiche tanto più inerenti al procedere del racconto, quanto più si avvicinano alla tradizione spettacolare del cinema americano. Tuttavia, dicevo dianzi, il film sembra svincolarsi da quelle soggezioni hollywoodiane tanto care al pubblico normale; direi, però, che ciò va riferito più che altro alla sostanza dell'opera, alla sua coraggiosa impostazione di un tema arduo, difficile, e certamente non usuale, e non alla sua realizzazione, e nemmeno all'arditezza con la quale il regista ha creato un personaggio, quasi simbolo di una generazione la cui mistica della scienza è stata condizionante ai fini delle scoperte e delle ulteriori conquiste che si susseguiranno in questo secolo ventesimo.

L'immortelle (L'immortale) di A. Robbe-Grillet (Francia).

L'interesse suscitato dalla partecipazione francese, era stato rivolto ad un film soprattutto, del quale molto si era sentito parlare. Si sapeva, infatti, che lo scrittore Alain Robbe-Grillet, il creatore del « nouveau roman », coautore con Resnais de *L'année dernière à Marienbad* (L'anno scorso a Marienbad, 1961) aveva intrapreso il grande passo, si era posto a girare un suo film, nel quale avrebbe dovuto riversare le sue esperienze di scrittore, soggettista e dialoghista. *L'immortelle* (L'immortale) propone un tipo di discorso sulla validità dell'apporto dato dagli scrittori odierni all'arte del film, ed in misura

ancor più preminente, sulla scoperta di un linguaggio autonomo pur derivandolo dalle esperienze della letteratura. Non è facile tuttavia scoprire ogni singolo addentellato, quel rapporto cioè d'ispirazione e di rinvenimento stilistico, in un'opera come questa. Facile è però intuire che Robbe-Grillet si è avvalso di un'esperienza precedente, quella della sua collaborazione con Resnais. E alla fine balza il confronto, inevitabile, anche per le caratteristiche di fondo esistenti tra i due film: *Marienbad* e *L'immortelle.* Un confronto dal quale *L'immortelle* esce in stato di inferiorità. Perché vi si può vedere, in modo specifico, qual è stato il vero apporto di Resnais, uomo di cinema, ad un film firmato con lo scrittore ma la cui paternità ritengo sia da riservare soltanto al regista di *Hiroshima.* Quantunque Robbe-Grillet abbia dichiaratamente accertato che questo suo film gli è stato ispirato prima di *Marienbad,* avviene inevitabile pensare che cosa mai sarebbe avvenuto de *L'immortelle* senza l'antecedente del film di Resnais. Questo, infatti, si muove su piani più temporali cronologicamente, ma spezza, alla pari di quello, frazionandola in mille rivoli, un'azione legata dal sottile filo della memoria. Una volta individuato il motivo di fondo — che rimane quello dell'amore, ovverossia dell'incontro fra due giovani, in una Istanbul satura di barocchismo e di decadentismo — esso si estrinseca secondo la concezione ormai divenuta normale di un ripristino del simbolismo dell'immagine, scelta con oculatezza e sfrondata di ogni sovrastruttura. A cagione di ciò esistono quelle insistenze di ritmo, quel lento approssimarsi delle sequenze, quel continuo ritornare sui luoghi, sui volti, sugli oggetti, riprendendoli da angoli visuali diversi e da diverse occasioni temporali e spaziali. Nemmeno qui, come nel film di Resnais, si conosce la provenienza dei due interpreti; si riesce soltanto ad intuire che lui, un professore francese, si trova ad Istanbul più che mai spaesato e solo, e che lei, appartiene al fascino ed al mistero di quella città. La funzione che avevano i corridoi, gli specchi, gli alberi, le statue di Marienbad, ce l'hanno i palazzi bizantini, le strade assolate e nude, il mare, il chiuso di una stanza, come elementi di percezione visiva e tattile di un mondo che l'interprete ricrea lentamente con la propria memoria.

Asserisce Claude Mauriac che « Robbe-Grillet ha spiegato che si tratta " d'uno spazio e d'un tempo puramente mentali ". In tal guisa è legittimato il carattere non realistico di ciò che questo suo personaggio (ri)vede e (ri)sente. » Ebbene è proprio per mezzo di

tale concezione, eminentemente riflessiva, intellettiva e spirituale che quest'opera rimane come un significativo esperimento di cinema puro, anche se, in più punti, si ha l'esatta sensazione della sua freddezza e della sua incapacità di comunicare un sia pur singolare messaggio. Tra i film nei quali c'è come principio fondamentale l'idea della incomunicabilità, questo di Robbe-Grillet giunge ad accentuarne la carica; vi si notano, è vero, delle ripetizioni, ma vi si può riscontrare anche una penetrazione tutta interiore, sovvertita, poi, dalla visualizzazione degli stati emotivi, e suggerita da elementi fra i più compositi: ora, infatti, l'interprete (che è il critico Jacques Doniol-Valcroze) ripensa al passato passando attraverso sensazioni tattili — gli basta toccare una statua e con ciò sente lo stimolo al ricordo di " lei " quando, nella sua stanza, lo invitava all'amore — ora è la vista di una persona incontrata in precedenza — l'uomo con i due cani, per esempio, che ha valore di simbolo, e che dovrebbe significare la presenza del male — per risuscitare nella mente la visione di quella giovane donna, incontrata per caso, morta in un incidente automobilistico, immortale per lui, perché testimonia l'amore nella pienezza dei sensi e del sentimento. Quella immortalità, però, viene raggiunta, alla fine, nelle medesime circostanze dal giovane, quando, correndo con la stessa auto, troverà la medesima morte. Il ciclo si compie, così, in una fatalità che non ha più nulla di macchinoso e di voluto, sembra dover essere, anzi, la naturale conclusione di un dramma a due, con evidenti riflessi esistenzialisti, con altrettanto stimolanti raffronti realistici, in una fusione musicale ritmica, basata sulla disponibilità dello spettatore ad accettare il messaggio del suo autore. Quale messaggio? L'autenticità degli atti umani, la condizione misteriosa dell'uomo moderno, la insopprimibile necessità di comunicare con gli altri. Al di là di ogni accettazione morale, resta il film con un suo linguaggio evidentemente nuovo, saldato e raccordato in piani di sviluppo visuale, sorretto da una cadenza lenta, ma significativa, essenzialmente votata all'osservazione dei momenti più tipici del nostro vivere interiore.

Deo gratias di Jean-Pierre Mocky (Francia).

Tanto lontano da schemi, tanto presente agli interessi di una mentalità nuova, è *L'immortelle,* quanto usuale, banale, strettamente assurdo è *Deo gratias* di Mocky. È vero peraltro che intenzionalmente il film ha una sua « logica » ed una sua « moralità », ma tanto l'una quanto l'altra risultano frutto di una sofisticata inven-

zione che rifiuta, perciò, qualsiasi limite logico pur di addivenire alla conclusione di una morale semplicemente fuori d'ogni realtà.

Prendendo a spunto la figura di uno sfaticato figlio di papà, il quale si adatta a rubare nelle cassette delle elemosine, per testimoniare una sorta di rivolta contro la mentalità borghese e bigotta della gente, Jean-Pierre Mocky imprime al suo film una cadenza da balletto, un " divertissement " un po' sullo stile di René Clair, ma con minore carica poetica, e con più accentuata meccanica dell'assurdo.

Il film può riuscire, grazie ad un Bourvil in grande forma, uno spettacolo divertente, dinamico, e qua e là accettabile, se non esistesse quel vizio fondamentale di voler deridere a tutti i costi il potere costituito, costruendo macchiette piuttosto vecchiotte, da " pochade " di poca vena umoristica, da commedia di costume priva però di una sia pur graffiante satira sociale.

Non si è voluto dare da noi eccessiva importanza a Berlino, se si sono scelti due film quali *La rimpatriata* di Damiani e *Il diavolo* di Polidoro. Eppure l'ultimo si è portato via il massimo premio. Si potrebbe allora concludere dicendo che il livello del Festival è stato piuttosto scadente? Affatto. Per uno di quei misteriosi casi della vita dei festival non so perché *Il diavolo* abbia potuto conseguire un riconoscimento internazionale. Ma lasciamo andare. La partecipazione italiana, prima con *La rimpatriata,* non mi è sembrata fra le più riuscite ed azzeccate. C'era, infatti, un'aspettativa più che mai giustificata per i film italiani; era recente il successo ottenuto a Cannes, e perciò si sperava che fossero stati inviati due film di un certo livello. Il nome ed i precedenti di Damiano Damiani avevano dato da sperar bene; viceversa la delusione è stata grande. *La rimpatriata* è apparsa come una delle tante opere anodine, dei soliti epigoni del vitellonismo di Fellini. Damiani ha inoltre caricato di significati epidermicamente sociali alcuni momenti del film, facendoci credere che esso rispondesse ad esigenze di natura esplicativa in quanto avrebbe dovuto concorrere alla spiegazione di un fenomeno costante e tuttora apparente: quello dell'affarismo e della mancanza di una spiritualità nei rapporti fra gli individui. Il regista, però, ha intinto la sua meditazione nel veleno di un disfacimento etico la cui causa va ricercata nella situazione di apparente « miracolo economico » e nella predisposizione a guardare alla realtà con la lente deformante di chi pesca nel torbido, per mettere a nudo più di tutto i vizi dell'umanità che le loro qualità positive.

La rimpatriata di D. Damiani (Italia).

Così avviene, infatti, per la figura centrale di Cesarino, non bene

comprensibile, e sfiorata appena nella sua contenutezza e doppiezza esistenziale; egli è il capo di una banda di scapestrati, che si ritrovano dopo anni a Milano, per riprendere le avventure di una notte da scapoli, ma egli dovrebbe anche sembrare il più genuino, il più immutabile, nonostante le vicende della vita, mentre, invece, sembra scarsamente illuminato e contornato da attenzione da parte del regista. Per cui la sostanza del personaggio è affidata a Walter Chiari, a quel suo modo di interpretare, o per meglio dire, di inventare le battute, i motti, gli atteggiamenti. Nello squallore di un'opera che forse agli stranieri può essere sembrata audace e impegnata, si salva poco; si salvano appena certe scorribande notturne, rese con fermezza e con sicurezza d'impianto, mentre i personaggi sfumano e restano isolati da un contesto molto approssimato, in una Milano soffusa di umori decadenti, priva di pietà, amara e cruda, com'è amara e cruda la vita degli uomini non sorretti da un ideale.

Il diavolo di G. L. Polidoro (Italia).

Il diavolo di Gian Luigi Polidoro ha fatto già il giro delle nostre sale di proiezione. Non è il caso di insistere sulla qualità di quest'opera che vede il suo autore, ed il soggettista Sonego, sulla strada del conformismo spettacolare e dell'accomodamento a certo gusto, e mi pare non abbia sufficientemente rappresentato quella che è effettivamente la situazione del cinema italiano di quest'anno.

Non rappresenta di certo la migliore tendenza della nostra produzione; ma lascia intendere, fra le pieghe, l'esistenza di una crisi che lo stesso Antonioni, venuto a Berlino con il produttore Antonio Cervi, si è affrettato a descrivere ad una conferenza-stampa.

Ma se c'è una crisi nel cinema italiano, se dalla visione delle due opere ufficialmente rappresentanti il nostro Paese si è potuto riconoscere un certo atteggiamento di sfiducia nelle sorti di un Festival, si è anche potuto esaminare che lo stato di crisi esiste pure in altri Paesi.

The Caretaker di Clive Donner (G. B.).

Abituati ai film di impegno realistico — magari anche se presentati in forma disadorna e volutamente semplice — della Gran Bretagna, non ci si aspettava di trovare in *The Caretaker* di Clive Donner qualcosa di diverso, di ancor più semplice e più scarno. Infatti quest'opera si addice ad uno stile più intimistico, adatto alla televisione, perché si avvale di un'ambientazione pressoché statica, e di tre soli personaggi. Non si può certamente discorrere di teatro-filmato, anche se talvolta le definizioni sono azzeccate, e servono,

per lo più, per catalogare prodotti di fattura artigianale più che artistica, ma si può, invece, dire di un'opera volutamente scarna, essenziale, dominata da un motivo ormai presente nel cinema moderno: l'incomunicabilità. La solitudine, infatti, dei tre personaggi (due fratelli ed un mendicante) ingenera quello stato di incomunicabilità che ciascuno dei tre vorrebbe vincere, ma non riesce, data la propria natura, data la propria impossibilità a trovare quel punto esatto con il quale agganciare il rapporto di intima comprensione. Il film è tratto da una commedia di Harold Pintor, e mantiene pressoché intatto l'impianto teatrale. Ma quel che lo rende opera eccellente è il trasferimento proprio di codesto spirito teatrale nel cinema, è il fatto che la dimensione della parola ad un certo momento assume un significato nuovo, sotto il riflesso di una serie di immagini che indugiano per scrutare le reazioni dei tre ottimi attori, ciascuno per suo conto calato nel proprio personaggio. C'è in questo film di Donner più che un tentativo di connubio fra cinema e teatro la significazione di un dramma racchiuso in breve spazio, che poi si espande per divenire dramma nostro, di tutti, senza distinzione di razza o di cultura.

Nell'area della cultura europea, ancora prosperano altre nazioni. Queste non hanno una produzione numerosa, ma sono indicative per notare quali influssi esercitano le esperienze francesi, americane e italiane. Sono cinematografie che conservano, tuttavia, un loro carattere autoctono, e che talvolta raggiungono livelli artistici notevoli, come la Svezia, per esempio.

Mikres Aphrodites di Nikos Koundouros (Grecia).

Incontriamo la Grecia con *Mikres Aphrodites* (t.l.: La piccola Afrodite) di Nikos Koundouros. Mano a mano che ci si avvicina alla conoscenza di questa terra, così ricca di ricordi classici, ci si accorge che anche i film suoi racchiudono la testimonianza di una civiltà non ancora del tutto spenta. Il film presentato a Berlino ha infatti caratteristiche che lasciano a vedere come si sia mantenuta salda la tradizione classica; nello spirito, nella sostanza, nella penetrazione del tutto pre-cristiana di un mondo per mezzo del quale il paesaggio è fuso con la bellezza dei suoi abitanti, con la sensualità ed il desiderio di vivere dei greci. *Mikres Aphrodites,* una tenue storia d'adolescenti, vissuti agli albori della civiltà ellenica, penetra in codesto mondo, al quale Sofocle ed Euripide hanno rivolto la loro geniale attenzione di artisti e poeti, per far rivivere con i medesimi accenti della tragedia classica le esperienze d'amore di due adolescenti, puri-

ficati alla fine dal sacrificio di uno di loro, un ragazzo di quattordici anni, il quale si getta in mare per sfuggire alla cattura dei pastori che lo vogliono portare con loro in un altro paese. Ma la dolcezza del tema, anche se in qualche punto scade, concedendo al « naturismo » erotico di alcune sequenze, riscatta il film per una lucidità di ispirazione, per una semplicità di impiego dei mezzi paesaggistici, per un tono altamente sentito e profondamente vissuto dagli interpreti, portati alla loro avventura terrena da una forza fatalistica pagana.

Il regista però non scende a compromessi con la pornografia — il che sarebbe stato facile, dato l'argomento relativo alle prime avvisaglie erotiche dei due fanciulli — né si compiace di morbide e voluttuose nudità; scarta dal suo testo tutto ciò che gli è sembrato superfluo, ed ha con questo raggiunto una pienezza espressiva ed artistica piuttosto rara nella cinematografia greca.

Yksytyisalue di M. Kurvaara (Finlandia).

La Finlandia con il suo *Yksytyisalue* di Mannu Kurvaara non ha aggiunto gran che alla comprensione dello spirito di un popolo, così poco noto alla maggior parte degli europei. Anche il fatto che il regista, aprofittando di una circostanza quale quella raccontata nel film — la morte di un architetto spinge il suo allievo a investigare sul passato di quell'uomo di media età, con la conclusione che non è lecito frugare nella vita intima degli altri — vuoi perché mi è sembrato fiacco, vuoi perché in alcuni punti ha mostrato debolezze d'impianto narrativo e approssimazione psicologica, abbia voluto farci vedere un aspetto del suo paese, dominato dalla neve e dal ghiaccio, ha lasciato perplessi e tutto sommato non ha aggiunto nulla di nuovo a quanto già non si conoscesse. Mentre una insospettata prova l'ha fornita il Belgio, con il suo *Leve en dood op het Land* (t.l.: Vita e morte in Fiandra) di Degelin.

Leve en dood op het Land (t. l.: Vita e morte in Fiandra) di E. Degelin (Belgio).

Il film, infatti, composto di due episodi, la morte di un vecchio contadino e l'amore di due che hanno avuto un figlio senza esser sposati, fa vedere come la lezione di Antonioni non sia passata inosservata, e si sia imposta anche in Belgio. Vorrei dire però che essa è stata mal assimilata; ovvero che essa ha colpito più nei suoi dati esterni, nel suo linguaggio, che nel suo elemento interiore.

Resta tuttavia da considerare che, specie nella prima parte del film, Degelin ha creduto di inserire una certa drammaticità nel porre in risalto l'oggettività della ripresa, mostrando cioè, attraverso il materiale plastico, quella componente dinamica mediante la quale

dall'oggetto, statico o ripreso da una certa angolazione, si passa al soggetto animato e intimamente sofferente.

Retalhos da vida de um medico (t. l.: Episodi della vita di un medico) di J. Brum do Canto (Portogallo).

Älskarinnan (t. l.: Vagone letto) di V. Sjöman (Svezia).

Non merita che uno scarso cenno il film portoghese *Retalhos da vida de um medico* (t.l.: Episodi della vita di un medico) di Jorge Brum do Canto, perché tale è la sua inesistenza, tale la sua debolezza e gracilità espressiva, da lasciar stupiti come un paese abbia potuto credere di farsi rappresentare da una opera che pare vecchia di almeno trent'anni. Viceversa un discorso più circostanziato merita il film svedese *Älskarinnan* (t.l.: Vagone letto) di Vilgot Sjöman. Lo merita perché Sjöman è stato allievo di Bergman, ma ancor più perché dimostra di entrare nella tradizione più ricca della cinematografia nordica. E poi c'è anche da considerare la qualità eccezionale dell'impiego degli attori; Bibi Andersson e Max von Sydow sanno davvero stupire per la loro freschezza interpretativa, per la loro aderenza alla vicenda.

Il merito di Vilgot Sjöman, però, è un altro: è il merito di chi, dopo aver per bene imparato il mestiere, stando accanto ad un insigne maestro, pensa non solo di mettere a profitto la lezione, ma di trovare qualcosa di diverso, di puro, di genuino, nelle vicende della vita comune. Infatti, mentre il soggetto del film, raccontato a parole può sembrar tanto usuale da arrischiar di diventare banale, la realizzazione tutta intessuta di richiami sofferti e di introspezioni psicologiche, impone una eccezionale qualità all'opera.

Nel complesso di un « ménage » a tre, dove giostrano una donna e due uomini, non c'è tanto la caratteristica tutta sottesa di umorismo che impregnava i film del Bergman prima maniera (quello di *Sorrisi di una notte d'estate,* per intenderci) quanto una maggiore apertura problematica ed una stima verso le capacità dell'individuo, ove si senta di dover affrontare con coscienza la propria responsabilità di scelta, e sappia inoltre scegliere la strada della vera libertà. Infatti la protagonista, nel dilemma in cui si trova, se continuare cioè in una relazione con un uomo maturo, se accettare la corte di un giovane amico, o se abbandonare ambedue, opta per l'ultima soluzione, non senza aver vagliato dapprima le varie proposte suggeritele dalla coscienza. Di una pulita e sottile realizzazione, il film meritatamente è stato segnalato per l'interpretazione femminile, ed ha anche aperto la visione su una personalità, come quella di Sjöman, destinata ad occupare fra non molto uno dei posti di preminenza nel cinema mondiale.

Los inocentes di J. A. Bardem (Spagna).

Un'altra occasione d'incontro, divenuta piuttosto rara, è stata quella del film di Bardem *Los inocentes*. L'autore di *Muerte de un ciclista* (Gli egoisti) e di *Calle Mayor* (Calle Mayor) anche in questa sua opera mostra di mantenersi fedele ad una ispirazione che, anche se apparentemente ripetibile, ha la sorte di vedere le cose e gli uomini sotto profili di chiara impostazione sociale. Merita riconoscere in Bardem la personale accettazione del linguaggio filmico, svincolato da qualsiasi soggezione, da qualunque reminiscenza, talché risulta esservi in lui ormai uno stile accertabile e personale. Non si possono dimenticare di questo film — che assume come spunto quello pressocché analogo di *Muerte de un ciclista* — certe inquadrature care alla stilistica bardemiana: la ripresa della spiaggia, in campi lunghi, la impostazione, nel quadro, di due figure che si perdono nell'infinito del cielo e dell'orizzonte, il taglio di alcune inquadrature segnate dai volti sofferenti, e via dicendo. Ma nell'affondare, pure, la sua indagine, senza pietà, sul mondo corrotto dell'alta finanza, egli manifesta anche la sua audacia di spirito ribelle, giungendo persino ad esagerare ed a delineare con tratti eccessivamente spiccati i limiti del bene e del male. Anche in questo film, si diceva, lo spunto è determinato dalla morte, quella di un ricco signore e di una giovane sposa, in un incidente automobilistico. È a cagione della presenza in macchina della donna, che il marito di lei si muove in un ambiente ostile, dapprima, e poi disposto al compromesso purché non sia suscitato lo scandalo. Ma è anche durante l'*iter* alla ricerca della verità ch'egli incontrerà la figlia del morto, e di lei si innamorerà pur sapendo impossibile ed assurdo l'amore. E ancora una volta sarà il suo spirito di uomo umiliato, frustrato dal bisogno, ad avere il sopravvento, ed a determinare l'abbandono di una ragazza che pur corrispondeva al suo affetto.

Alla fine di questo giro d'orizzonte restano da vedere ancora le partecipazioni di alcuni paesi dell'Oriente, dal Giappone all'India, alla Corea, all'Egitto, racchiudendo in un unico discorso non solo le caratteristiche di quelle cinematografie, ma anche la loro evidente serietà nell'affrontare spesso argomenti molto scottanti. Il tutto, basando la propria ragione d'essere in un linguaggio quanto mai inteso a chiarire, con una certa lentezza, la necessità di aderire oramai alle zone culturali più progredite. Ma naturalmente se possiamo parlare di depressione per alcuni Paesi asiatici ed africani, non si possono definire depressi i giapponesi, né si deve misconoscere alla cinematografia dell'Impero del Sol Levante, l'aver dato

Bushido zanzoku monogatari (t. l.: Racconti del giuramento d'obbedienza) di T. Imai (Giappone).

occasione a chi scrive di riconoscere, anche nel film presentato, quella eccezionalità di caratterizzazione e di stimolo alla conoscenza, racchiusi in un'opera come *Bushido zanzoku monogatari* (t.l.: Racconti del giuramento d'obbedienza) di Tadashi Imai. Giustamente ha ricevuto, spartendolo con il film italiano, l'Orso d'Oro. Penso che il maggior merito di questa cinematografia sia da riservare all'alto livello raggiunto dalla sua economia, ed alla forza con cui, dal dopoguerra ad oggi, ha tentato di inserirsi in un agone internazionale piuttosto scettico nei suoi riguardi. Di questo eccezionale « boom » giapponese non è ancora giunto il momento di tirare le somme, perché la vitalità con cui si presenta ai vari festival cinematografici testimonia che ancora ha qualche cosa da dire. Si pensi al film di Imai, che rasentando spesso una carica epica, vuole mantenersi nei limiti di una vera e propria denuncia, o per meglio dire di una sentita necessità democratica, nei riguardi di una classe sociale: quella dei principi e dei proprietari terrieri. Seguendo la storia di due famiglie, dal medioevo ad oggi — due famiglie nelle quali appaiono, coi secoli, sempre le stesse caratteristiche e cioè i padroni da una parte ed i servitori dall'altra — il film giunge a conclusioni che non lasciano dubbi: oggi, come oggi, il Giappone, nonostante le sue apparenze, risulta vincolato dallo spirito di casta, ci vorrà solo il coraggio di un ultimo discendente di samurai per rompere quelle incrostazioni medioevali che ritardano il progredire di un Paese civile. Ma oltre alla singolarità della tesi, Imai riesce ad imprimere al suo film una forza drammatica non comune, ed a risolvere sul piano dello spettacolo cinematografico alcune sequenze indimenticabili, come quelle della strage dei samurai, della uccisione di uno di essi per mano del padre, e soprattutto a destinare i suoi personaggi ad un avvenire di certo prevedibile, ma non per questo meno probabile, come quando per ubbidire alle tradizioni, il samurai si trasformerà in *kamikaze*. Nella truce e fosca vicenda di un Giappone barbaro, dove i harakiri si sprecano, dove le uccisioni più atroci lasciano sgomenti, v'è peraltro uno spiraglio di luce, c'è la certezza, infine, di un rientro da parte dell'uomo alle origini più pure della sua esistenza, ed alla conquista di una libertà conculcata e vilipesa per secoli e secoli.

Ha 'Marteff (t. l.: La cantina) di N. Gross (Israele).

Anche la presenza di Israele con un film di carattere antirazzista, fa parte di quel piano di resipiscenza cui dianzi ho accennato. Non poteva che essere questa l'idea, perché *Ha 'Marteff* (t. l.: La cantina) di Nathan Gross serve se non altro come indicazione di

un tipo di cinematografia che incomincia ad avere una sua fisionomia, anche se ancora vincolata da un gusto squisitamente figurativo, fin troppo sofisticato e carico di vecchi preziosismi espressivi. Anche il soggetto, che riguarda il ritorno di un deportato da un campo di concentramento, non ha nulla di nuovo, ma il regista Gross si è avvalso, come dicevo, di suggestive inquadrature, di una colonna sonora davvero toccante, e di una interpretazione tenuta su piani di sofferta poesia.

Restano, ancora, fra i paesi dell'Oriente, l'India, la Corea e l'Egitto. Essi dimostrano di avere qualcosa da dire, anche se il film egiziano, pare, invece, più legato all'occidente e mostra un'accozzaglia di luoghi comuni che scadono nel più banale fumetto. L'indiano *Sahib Bib aur Ghulam* (t.l.: Uomo, donna e servitore) di Abrar Alvi, dei tre, mantiene uno spirito nazionale, vuole passare, per mezzo della storia, alla comprensione di un mondo in evoluzione, e si innesta in quel tronco di verità e di poesia iniziato da Satiajt Ray con la trilogia di *Apu*. Anche qui, infatti, c'è il conflitto tra il vecchio e il nuovo, la decadenza della casta, e il recupero degli umili, in una storia dolce, fatta di rinunce e di amore, perché una moglie fedele possa riconquistare il marito infedele.

Sahib Bib aur Ghulam (t. l.: Uomo, donna e servitore) di A. Alvi (India).

Yollijmon (t. l.: La porta rossa) di Shing Sang Ok tratta pure un argomento attuale, e punta l'attenzione in modo preminente sulla tradizione che impone alla vedova di sposare il fratello del defunto. Chi rompe la tradizione, e vive la sua avventura d'amore, come la protagonista, sarà costretto a subire le più atroci torture morali. Ma sarà lo spirito di abnegazione della donna, ad avere, alla fine ragione anche su questa barbara consuetudine. *El Less Wal Kilab* (t.l.: Evaso dall'inferno) di Kamal El Sheik pare uscito, invece, da un ambiente non egiziano; il cumulo di colpi di scena, la tecnica dei contrasti, la consuetudinaria osservazione di fatti spinti ad eccessi drammatici, tutto questo segna un limite molto basso per un film rappresentante un paese che si vuole affacciare al mondo moderno con intendimenti rivoluzionari.

Yollijmon (t.l.: La porta rossa) di S. Sang Ok (Corea del Sud).

El Less Wal Kilab (t. l.: Evaso dall'inferno) di K. El Sheik (R.A.U.).

Nel settore dell'America Latina, assente il Messico, era presente l'Argentina con un film di Leopoldo Torre Nilsson: *La terraza*.

La terraza di L. Torre Nilsson (Argentina).

Il noto anticonformismo di questo regista non ha avuto, nel presente caso, ampia conferma. L'opera — pensata da Beatriz Guido — è quanto di più assurdo e falso si possa concepire, per

una serie di occasioni una più gratuita dell'altra. Che cosa intendono comprovare quei giovani del film, che si rinserrano in una terrazza, con il loro atteggiamento? Ribellione contro il conformismo borghese, asserzione di principii di libertà? Non è stato molto chiaro l'assunto; ed il film si perde in inutili ed inconcludenti episodi marginali, denunciando nell'insieme una povertà d'ispirazione ed un gusto piuttosto primitivo per situazioni e comportamenti che hanno il minimo riferimento alla realtà. *Garrincha - alegria do povo* di Joaquim Pedro, ha avuto il compito di rappresentare il Brasile. È un film di repertorio, montato con sapienza e precisione, e con intendimenti di critica di costume; infatti le riprese dal vero, sul giocatore di calcio Garrincha, oltre ad avere un ottimo significato cinematografico, hanno lo scopo di determinare l'entità di un fenomeno di divismo portato ad estremi limiti di aberrazione.

Garrincha-alegria do povo di J. Pedro (Brasile).

La conclusione che sorge, dopo questa rapida scorsa, conferma quanto detto fin dall'inizio. Il Festival di Berlino propone, come si è visto, un discorso diverso, non già rivolto a riconoscere quale peso artistico abbia il cinema nella vita degli uomini moderni, ma a riconoscere che per mezzo del cinema è possibile instaurare un rapporto di comprensione, un colloquio, in definitiva, aperto e sincero, proprio in virtù di una rete di comunicazione possibile soltanto in occasioni specifiche, com'è appunto, la frequenza di stranieri in una città tormentata e tuttavia viva, qual'è Berlino.

Se pertanto dalla massa dei film non sono emerse quelle opere intese ancora una volta a dimostrare che il cinema può raggiungere le supreme vette dell'arte, sono emerse però le qualità preminenti per una apertura verso l'unione e la fratellanza dei popoli, accomunati da un unico interesse: la vittoria sulle barriere di razze e di lingua.

FRANCESCO DORIGO

La giuria del XIII Festival Internazionale Cinematografico di Berlino ha assegnato i seguenti premi:

ORSO D'ORO (per il miglior film): " ex-aequo " a un film tragico, *Bushido zanzoku monogatari* (t. l.: Racconti del giuramento d'obbedienza) di Tadashi Imai (Giappone), e ad un film comico, *Il diavolo* di Gian Luigi Polidoro (Italia);

ORSO D'ARGENTO (per la migliore regia): Nikos Koundouros per *Mikres Aphrodites* (t. l.: La piccola Afrodite) (Grecia);

ORSO D'ARGENTO (premio speciale): *The Caretaker* di Clive Donner (Gran Bretagna);

ORSO D'ARGENTO (per la migliore interpretazione femminile): Bibi Andersson per *Älskarinnan* (t. l.: Vagone letto) (Svezia);

ORSO D'ARGENTO (per la migliore interpretazione maschile): Sidney Poitier per *Lilies of the Field* (I gigli del campo) (U.S.A.).

La giuria per i documentari e cortometraggi ha assegnato i seguenti premi:

ORSO D'ORO (per il miglior cortometraggio): *Impressioni di costruzioni* (t. l.) (Paesi Bassi);

ORSO D'ARGENTO (per il lungometraggio documentario): *Der grosse Atlantik* (Germania occ.);

ORSO D'ARGENTO (per il cortometraggio): *Io costruisco la mia auto* (t. l.) (Gran Bretagna); *Pavots ardents* (t. francese) (Iran); *Tori* (Finlandia).

* * *

Le giurie minori hanno assegnato i seguenti premi:

PREMIO O.C.I.C. (Office Catholique International du Cinéma): *Lilies of the Field* (I gigli del campo) di Ralph Nelson (U.S.A.);

PREMIO CENTRO CINEMATOGRAFICO INTERNAZIONALE EVANGELICO: *Lilies of the Field* di Ralph Nelson (U.S.A.);

PREMIO FIPRESCI (Federation Internationale Presse Cinématographique): *a*) premio: *Mikres Aphrodites* (t. l.: La piccola Afrodite) di Nikos Koundouros (Grecia); *b*) menzione speciale: *La rimpatriata* di Damiano Damiani (Italia);

PREMIO UNICRIT (Unione Internazionale Critica Cinematografica); *Los inocentes* di Juan Antonio Bardem (Spagna).

I film di Berlino

VERSPÄTUNG IN MARIENBORN — **r.:** Rolf Haedrich - **s.:** Will Tremper **f.:** Roger Fellous - **m.:** Peter Thomas - **scg.:** Dieter Bartels, Albrecht Hennings - **c.:** Irms Pauli - **mo.:** Margot Jhan - **int.:** Josè Ferrer (giornalista Cowan), Sean Flynn (tenente Novak), Nicole Courcel (Kathy), Joseph Jedin (Menschikov), Hans Joachim Schmiedel (Flüctling), Jess Hahn (Signora Adams), Hjordis Hume (Miss Watts), Maria Pia Luzi (Steni) - **p.:** Hans Oppenheimer Film (Berlino) / Hoche Productions S. A. (Paris) / Cinematografiche Mediterranee (Roma) - **o.:** Germania occ.

MENSCH UND BESTIE — **r.:** Edwin Zbonek - **s.:** Robert Azderball - **sc.:** Sigmund Bendkower, Al Bronsowy - **f.:** Nadal Jovicic - **int.:** Götz George, Günther Ungeheur, Katinka Hoffmann, Helmut Oeser, Alexander Allerson, Helmut Sobitka, Herbert Kersten - **o.:** Germania occ.

LILIES OF THE FIELD (I gigli del campo) — **r.** e **p.:** Ralph Nelson - **sc.:** James Poe - **f.:** Ernest Haller - **m.:** Jerry Goldsmith - **mo.:** John Mac Cafferty - **int.:** Sidney Poitier (Homer Smith), Lilia Skala (Suor Maria), Lisa Mann (Sorella Ger-

trude), Isa Crino (Sorella Agnese), Francesca Jarvis ((Sorella Albertina), Pamela Branch (Sorella Elisabetta), Stanley Adams (Juan), Dan Frazer (Padre Murphy) - **o.** : U.S.A.

FREUD (Freud- Passioni segrete) — **r.** e **p.** : John Huston - **sc.** : Charles Kaufman e Wolfgang Reinhardt - **f.** : Douglas Slocombe - **m.** : Jerry Goldsmith - **mo.** : Ralph Kemplen - **c.** : Doris Langley Moore - **int.** : Montgomery Clift (Sigmund Freud), Susannah York (Cecily Koertner), Larry Parks (Dr. Joseph Breuer), Susan Kohner (Marta Freud), Eileen Herlie (Frau Ida Koertner), Fernand Ledoux (prof. Charcot), David Mc Callum (Carl von Schlosser), Rosalie Crutchley (Frau Freud), David Kossoff (Jacob Freud), Joseph Furst (Jacob Koertner) Alexander Mango (Babinsky), Leonard Sachs (Brovhardie), Eric Portman (dr. Teodor Meynert) - **o.** : U.S.A.

L'IMMORTELLE (L'immortale) — **r.**, **s.** e **sc.** : Alain Robbe-Grillet - **f.** : Maurice Barry - **m.** : Georges Delerue - **scg.** : naturale - **mo.** : Robert Wade - **int.** : Françoise Brion (Lei), Jacques Doniol-Valcroze (Lui), Guido Celano (l'uomo dai cani), Catherine Robbe-Grillet (Catherine Sarayan, prima ragazza), Catherine Blisson (seconda ragazza) - **p.** : Tamara Films / Como Films / Cocinor / Dino De Laurentiis - **o.** : Francia.

DEO GRATIAS — **r.** : Jean -Pierre Mocky - **s.** : dal romanzo di Michel Servin - **sc.** : Alain Moury, Michel Servin, J.-P. Mocky - **m.** : Joseph Kosma - **sc. g:** Pierre Tyberghein - **int.** : Bourvil (Georges), Jean Poiret (Raoul), Francis Blanche (Cucherat), Jean Tissier (Bridoux), Jean Yonnel (Il padre), Marcel Perez (Raillargand), Bernard Lavalette (il prefetto), Veronique Nordey (Françoise), Denise Peronne (zia Clara), Solange Certain (Juliette) - **p.** : Le film d'art / Atica/Corelor - **o.** : Francia.

LA RIMPATRIATA — **r.** : Damiano Damiani - **s.** e **sc.** : Damiano Damiani, Petrilli, Enrico Ribulsi, Ugo Liberatore - **f.** : Alessandro D'Eva - **m.** : Roberto Nicolosi - **int.** : Walter Chiari, Francisco Rabal, Leticia Roman, Riccardo Garrone, Dominique Boschero, Mino Guerrini, Gastone Moschin, Jacqueline Pierreux, Pane Guers - **p.** : 22 dicembre - **o.** : Italia.

IL DIAVOLO — **r.** : Gian Luigi Polidoro.

Vedere dati e breve giudizio di E. G. Laura a pag. (35) *del n.* 5, *maggio 1963.*

THE CARETAKER — **r.** : Clive Donner - **s.** : dalla commedia di Harold Pinter - **f.** : Nicolas Roeg - **int.** : Alan Bates (Mick), Donald Pleasence (Davies), Robert Shaw (Aston) - **p.** : Michael Birkett - **o.** : Gran Bretagna.

MIKRES APHRODITES (t.l. : La piccola Afrodite) — **r.** : Nikos Koundouros - **sc.** : Kostos Sfikas e Vassilis Vassilikos - **f.** : Giovanni Variano - **m.** : Jian Markoupoulos - **int.** : Helen Pokopiou (Arta), Takis Emmanouel (Tsakalos), Kleopatra Rota (Cloe), Vangeli Joanides (Skymnos). - **p.** : Georges Zrvos e Nikos Koundouros - **o.** : Grecia.

LEVE EN DOOD OP HET LAND (t.l. : Vita e morte in Fiandra) — **r.**, **sc.** e **p.** : Emile Degelin - **s.** : due episodi tratti da « Il contadino che muore » di Karel Van de Woestijine e « Nell'acqua » di Stijin Streuvels - **t.** Pane Defn - **m.** : Jos Mertens - **o.** : Belgio.

YKSYTYISALUE — **r.**, **s.**, **sc.** e **f.** : Mannu Kurvaara - **m.** : Usko Meilläiner - **int.** : Kalervo Nissilä (Architetto Koski), Kyllikki Forssell (Signora Koski). Jarno Hiilloskorpi (Pera) - **p.** : Kurvaara Oy (Helsinki) - **o.** : Finlandia.

RETALHOS DA VIDA DE UM MEDICO (t.l. : Episodi della vita di un medico) - **r.**, **s.** e **sc.** : Jorge Brum do Canto - **f.** : Mario Moreira - **m.** : Shegundo Galarza - **int.** : Jorge Sousa Costa, Irene Cruz, Joao Guedes - **p.** : Filipe De Solnis - **o.** Portogallo.

ÄLSKARINNAN (t.l. : Vagone letto) — **r., s.** e **sc. :** Vilgot Sjöman - **f. :** Lars-Göran Björne - **int. :** Bibi Andersson (la ragazza), Per Myrberg (il giovane) Max von Sydow (L'uomo), Ollegard Wellton (la moglie) - **p.** : A. B. Svensk Filmindustri - **o. :** Svezia.

LOS INOCENTES — **r. :** Juan Antonio Bardem - **s. :** J. A. Bardem, Antonio Eceiza, Elias Querejeta - **sc. :** J. A. Bardem e Eduardo Borras - **f.** Albert Etchebehere - **m. :** Isidro Maiztegui - **scg. :** Gori Muñoz - **int. :** Alfredo Alcon (Guido), Paloma Valdes (Elena Errazquin), Enrique Fava (Ignacio Errazquin), Zelmar Gueñol (Leiva), Ignacio De Sorea (Ricardo Errazquin), Pepita Melia (Doña Eloisa Errazquin) Fabio Zerpa (Maurizio), Lia Casanova (Natalia), Eduardo Muñoz (Dionisio), Ariel Abasalo (Làzaro), Josefa Goldar (Elvira), Alberto Barcel (Adrian) Juan Carlo Galvan (Cecilio), Julian Perez Avila (Ezquiel) - **p. :** Suevia Film-Cesareo Gonzalez - **o. :** Spagna.

BUSHIDO ZANZOKU MONOGATARI (t.l. : Racconti del giuramento d'obbedienza) — **r. :** Tadashi Imai - **s. :** Norio Nanjo - **sc. :** Naoguki Suzuki - **f. :** Makoto Tsgboi - **m. :** Toshiro Mayuzumi - **int. :** Kinnosuke Wakamura, Yoshiko Mita, Masayuki Mori, Kyoko Kishida, Ineko Arima, Shinjiro Ebara - **p. :** Toei Company Ltd. - **o. :** Giappone.

HA' MARTEFF (t.l. : La cantina) — **r. :** Nathan Gross - **s. :** Simon Isvaely - **f. :** I. Junilevitz - **sc. :** Yacob Malkin - **m. :** Simon Israely - **scg. :** Yigal Tomarkin - **int. :** Simon Israely - **p. :** The Shay Film Co. - **o. :** Israele.

SAHIB BIB AUR GHULAM (t.l. L: Uomo, donna e servitore) — **r. :** Abrar Alvi - **s. :** Birnal Mitra - **f. :** V. K. Murthy - **m. :** Hemat Kumar - **int. :** Meena Kumari, Guru Dutt, Waheeda Rahman - **p. :** Guru Dutt - **o. :** India.

YOLLIJMON (t.l. : La porta rossa) — **r. :** Shing Sang Ok - **s. :** Kim Kwang Yoon - **f. :** Jeoing Hae Joon - **m. :** Jeong Your Joo - **int. :** Kim Dong Won, Han Uon Jin, Chae Un Hee - **p. :** San-Okk Shin - **o. :** Corea del Sud.

EL LESS WAL KILAB (t.l. : Evaso dall'inferno) - **r. :** Kamal El Sheik - **s. :** Naguib Lahfuz, Sabry Ezzat - **m. :** Andre Ryder - **int. :** Shadia Noor, Kamal El Shenawi, Skoukry Sarhan - **p. :** Gamal El Leissi - **o. :** R.A.U.

LA TERRAZA — **r. :** Leopoldo Torre Nilsson.

Vedere dati a pag. 15 del n. 6, giugno 1963.

GARRINCHA-ALEGRIA DO POVO — **r. :** Joaquim Pedro - **f. :** Mario Carneiro - **p. :** Carlo Barreto - **o. :** Brasile.

Locarno: i giovani in prima fila

Dei ventidue film in cartellone a Locarno quattordici erano in concorso; di essi nove erano opere prime, negli altri cinque gli esordienti erano reperibili tra i collaboratori.

Nato nel 1946 e giunto, dopo due interruzioni, alla sedicesima edizione, il Festival di Locarno ha fatto un mezzo tentativo per differenziarsi dalle analoghe manifestazioni mettendosi sulla strada indirettamente indicata l'anno scorso dalla mostra veneziana: quella delle opere prime, dei giovani.

Nel panorama dei festival cinematografici l'inflazione è ormai un fenomeno cronico e probabilmente irreversibile che è ozioso deplorare. Per non fare la fine del vaso di coccio tra quelli di ferro c'è almeno un mezzo: assumere una fisionomia propria, distinguersi dagli altri, darsi un'etichetta. La via è già stata battuta: umorismo a Bordighera, cinema latino-americano a Sestri Levante, cortometraggi a Tours, fantascienza a Trieste. Dobbiamo ricordare che il primogenito di questi festival specializzati fu quello di Knokke-le-Zoute, all'insegna suggestiva e un po' ambigua del « film maudit »?

Largo ai giovani, dunque, a Locarno quest'anno; ma con riserva, cioè con qualche concessione agli interessi dell'industria e alle esigenze del turismo. A noi l'idea garba perché ci sembra qualcosa di più di una trovata. È inutile dire che dovrebbe essere applicata con maggior rigore e puntiglio: a Locarno Vinicio Beretta e i suoi amici son stati anche troppo timidi. È improbabile, per esempio, che in Giappone, nonostante i misteriosi rapporti che da sempre s'hanno con i dirigenti cinematografici di quel Paese, non siano riusciti a trovare qualcosa di diverso da *Kashi to Kodomo* (t.l.: La trappola, 1962) che, sbarcato fuori tempo massimo al lido di Venezia l'estate scorsa, fu incluso all'ultimo momento nell'Informativa.

Insieme con *Hallelujah the Hills* di Mekas si poteva sicuramente pescare qualche altro prodotto del cinema nuovayorchese, magari non nuovo di zecca ma inedito in Europa. E il giovane cinema britannico? Avremmo fatto volentieri la conoscenza con *Some People* di Clive Donner, *Private Potter* o *The Barber of Stamford Hill* di Caspar Wrede. E perché non puntare su *Sparrows Can't Sing* di Joan Littlewood? Un terzetto di donne-registe non capita a ogni festival. Anche in Argentina, nonostante la gravissima crisi involutiva in atto, le opere prime non mancano, e certamente più degne delle pellicole finlandese o spagnola accettate a Locarno.

Transport z raje (t. l.: Trasporto dal Paradiso) di Z. Brynych (Cecoslovacchia).

Una voce di corridoio indicava in *Transport z raje* (t.l.: Trasporto dal paradiso) di Zbynek Brynych il più agguerrito candidato al primo premio. Il pronostico della vigilia è stato rispettato: la Vela d'Oro è stata assegnata al film cecoslovacco, e poche altre volte un verdetto è stato tanto pacificato e accolto dalla soddisfazione generale.

Trasporto dal paradiso rievoca, sulla scorta di un romanzo di Arnost Lustig, presto tradotto anche in Italia, la tragica odissea degli ebrei nel ghetto di Terezin (o, nella topografia tedesca, There-

D'Annunzio e il cinema

Copertina del « libretto » per *Cabiria,* edito a Torino nel 1914. - (*sotto*): Sintesi de *Il fuoco* (1915) di Piero Fosco (Giovanni Pastrone), film di stile dannunziano ma non tratto dal romanzo di D'Annunzio.

Il personaggio D'Annunzio (al centro della foto) nel film ungherese *Agyu es harang* (Cannone e campagna) di Imre Pinter (1915).

Da *La nave* (1919-20) di Gabriellino D'Annunzio e Mario Roncoroni.

Bianca Bellincioni Stagni ne *Il ferro* (1917).

Berlino '63

Da *Älskarinnan* (t.l. Vagone letto) di Vilgot Sjöman - (Svezia), vincitore dell'« Orso d'argento » per la migliore interpretazione femminile. (*Bibi Andersson*). - (*sotto*): Da *La rimpatriata* di Damiano Damiani (Italia), menzione speciale della giuria FIPRESCI. (*Mino Guerrini, Dominique Boschero*).

Da *Freud* (Freud - Passioni segrete) di John Huston (U.S.A.). (*Susan Kohner, Montgomery Clift*). - (*sotto*): Da *Mensch und Bestie* di Edwin Zbonek (Germania occ.). (*Götz George*).

Da *Deo gratias* di Jean-Pierre Mocky (Francia). (*Francis Blanche, Bourvil*).

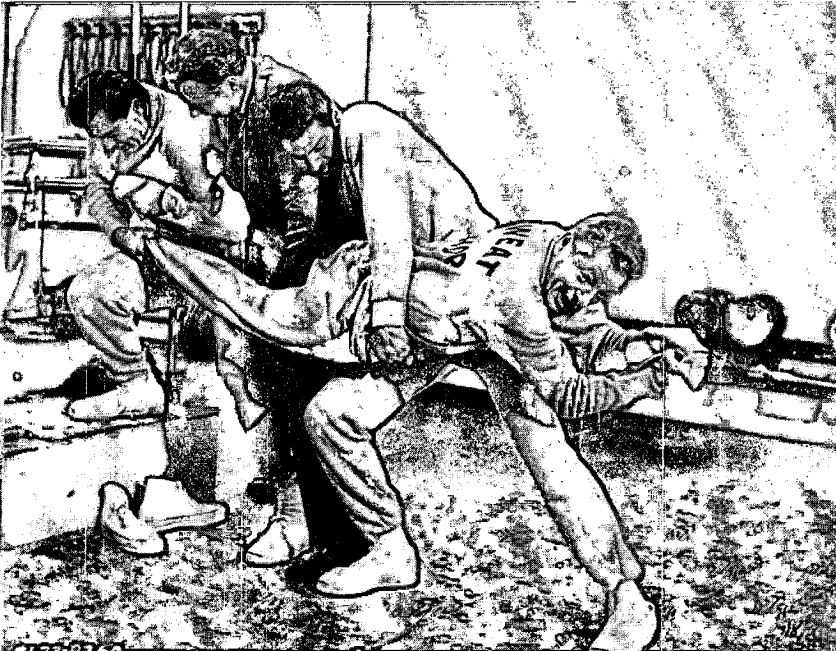
Da *L'immortelle* (L'immortale) di Alain Robbe-Grillet (Francia). (*Françoise Brion*).

Locarno '63

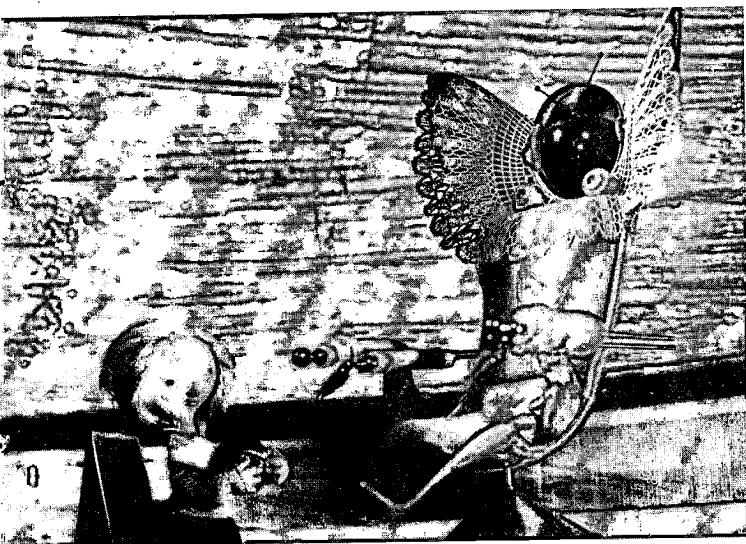
Da *Transport z raje* (t.l. Trasporto dal paradiso) di Zbynek Brynych (Cecoslovacchia), vincitore della « Vela d'oro ».

Da *Hitler ... connais pas* di Bertrand Blier (Francia), al quale è stata assegnata una delle due « Vele d'argento ».

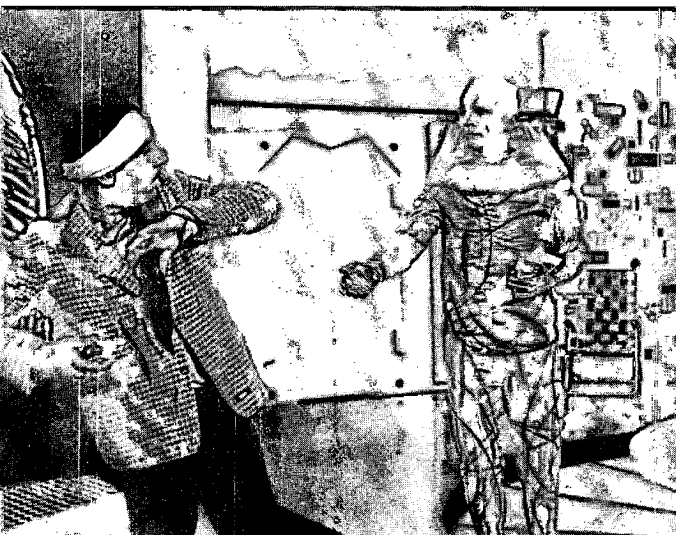
Da *I basilischi* di Lina Wertmüller (Italia), altra « Vela d'argento ». (*Stefano Satta Flores*). - (*a destra*): Da *Im pokoriaetsa nebo* (t.l. Alla conquista del cielo) di Tatiana Lioznova (U.R.S.S.). (*Nikolai Rybnikov, Svetlana Svetlitchnaja*).

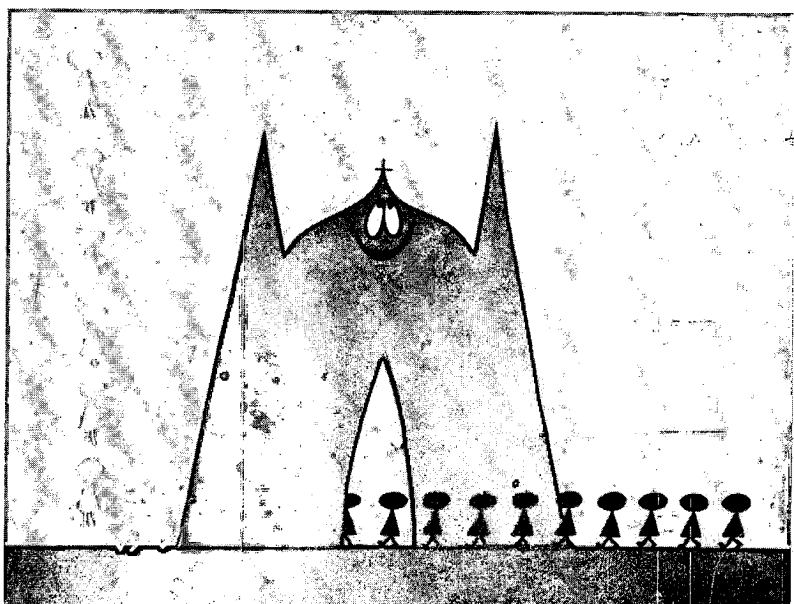
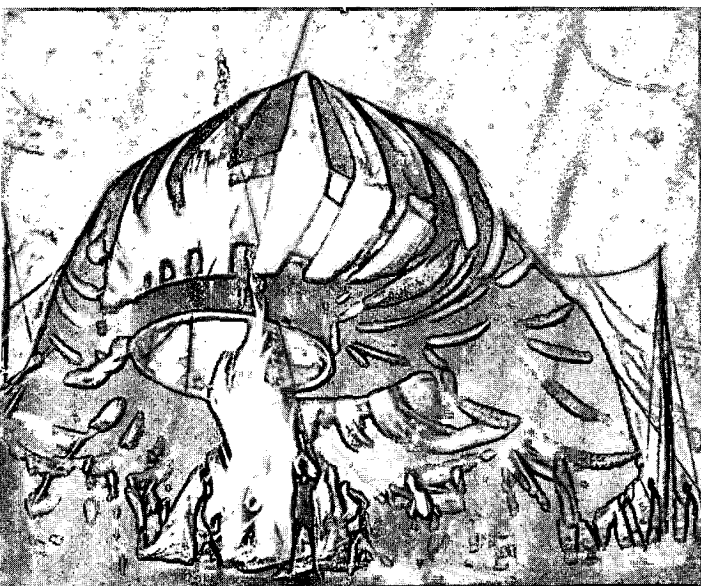
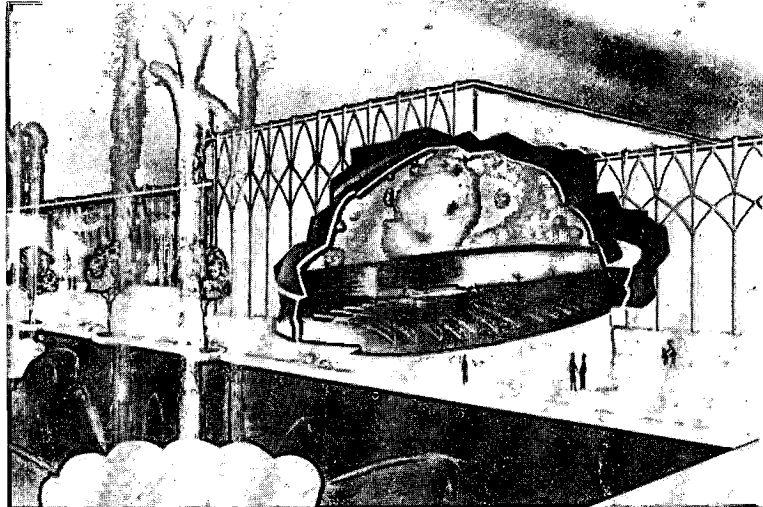
Da *Zloto* (t.l. Oro) di Wojciech Has (Polonia). *Wladyslaw Kowalski, Adam Pawlikowski*).

Da *The Man from the Diners' Club* di Frank Tashlin (U.S.A.), presentato fuori concorso. (*Danny Kaye*). - (*a destra*): Da *Manlohua* (t.l. Manlo il fiore) di Fan Lai e Tchao Houan-Tchang (Repubblica Popolare Cinese). (*Luo Hsing-fang*).

Dal documentario *Acharya Vinoba Bhave* (t.l. L'uomo Vinoba Bhave) di Vishram Bedekar (India).

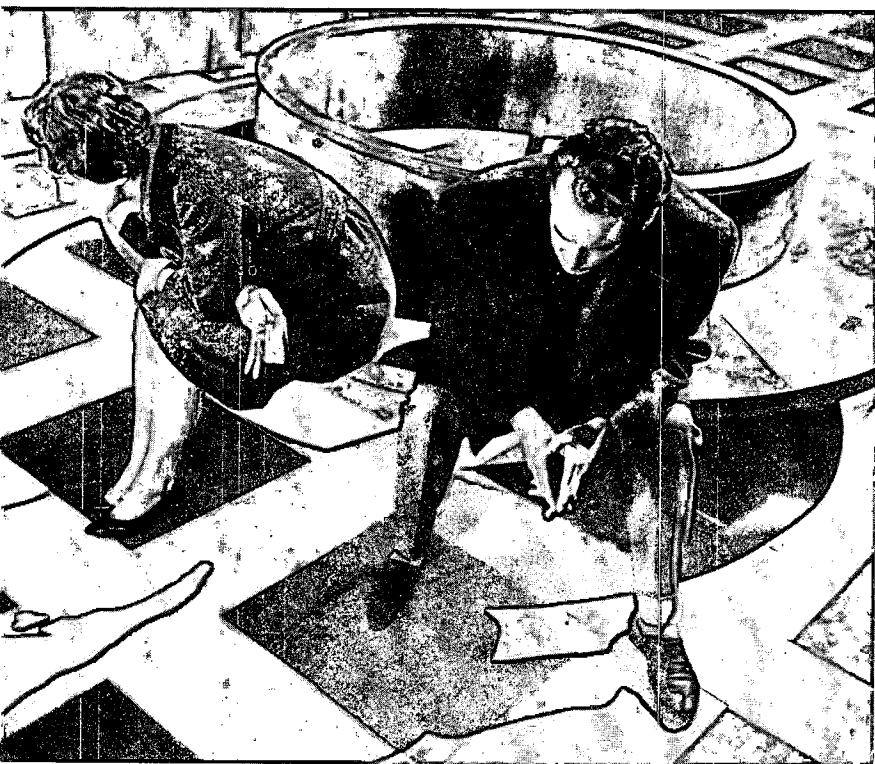
Fantascienza a Trieste

Da *Ikarie XB 1* di Jindrich Polak (Cecoslovacchia), vincitore « ex aequo » dell'« Astronave d'oro ». - (*a destra*): Dal film di pupazzi *Kyberneticka babička*) (t.l. La nonna cibernetica) di Jiří Trnka (Cecoslovacchia), al quale è stato assegnato il « Sigillo d'oro » per l'umanità con cui sono state rappresentate le nostre reazioni di fronte al progresso tecnologico.

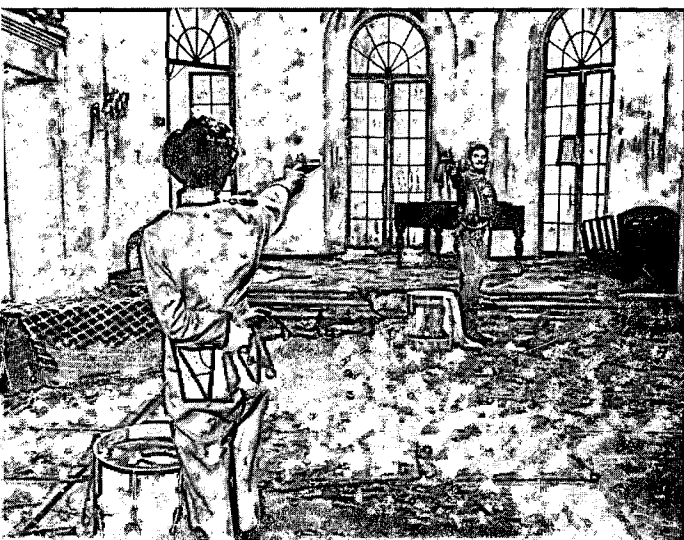
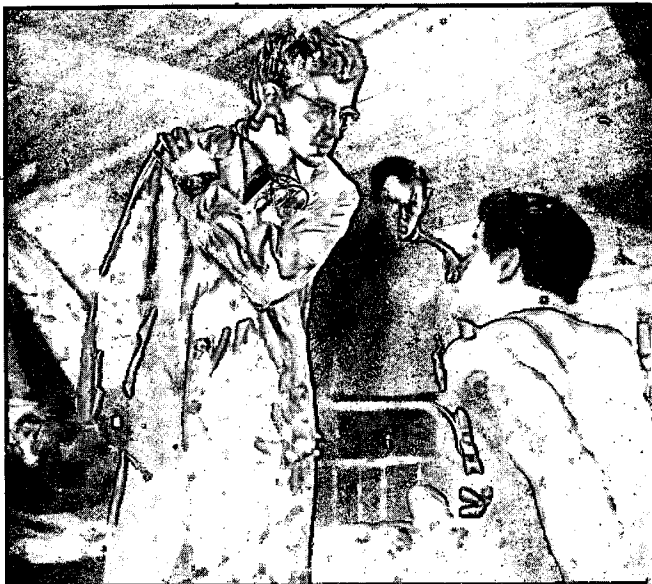
Da *Celovek anfibija* (t.l. L'uomo anfibio) di Terentev e Nemcenko (U.R.S.S.), premiato con l'« Astronave d'argento » per le sue qualità poetiche.

Da X - *The Man with X-Ray Eyes* di Roger Corman (U.S.A.), altra « Astronave d'argento » per lo sforzo fatto nel portare i problemi della fantascienza nel film di vasto circuito. (*Ray Milland*).

Da *Muz z prvniho stoleti* (t.l. L'uomo del primo secolo) di Oldrich Lipsky (Cecoslovacchia). (*Milos Kopecky*).

Da *Little Island* di Richard Williams (Gran Bretagna), che ha ottenuto il « Sigillo d'argento » e una speciale menzione per il migliore cartone animato.

Da *Journey of Stars* di John Wilson (U.S.A.). - (*a sinistra*): Da *Icarus, Mongolfier, Wright* di Jules Engel (U.S.A.).

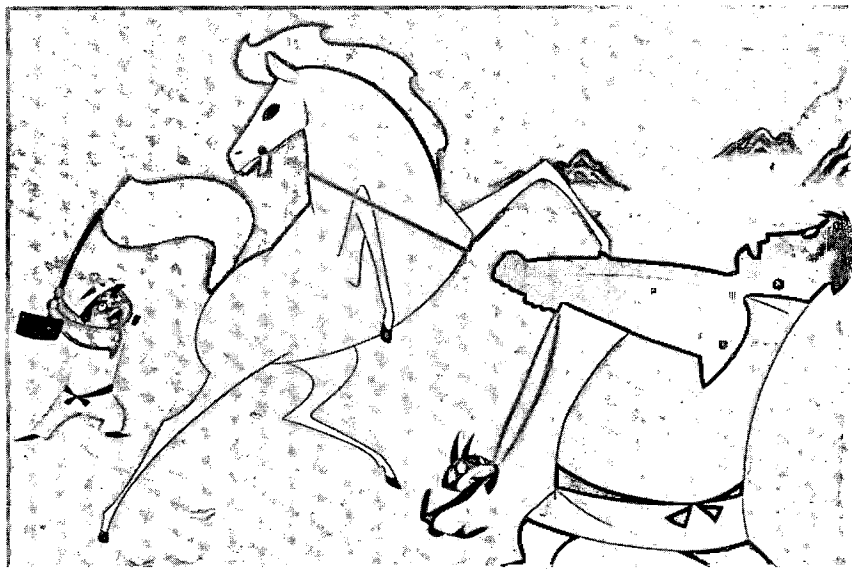
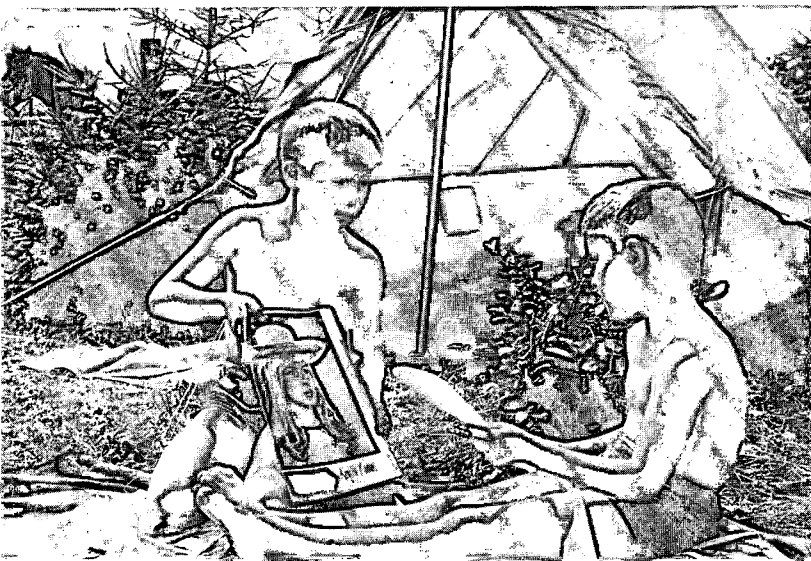
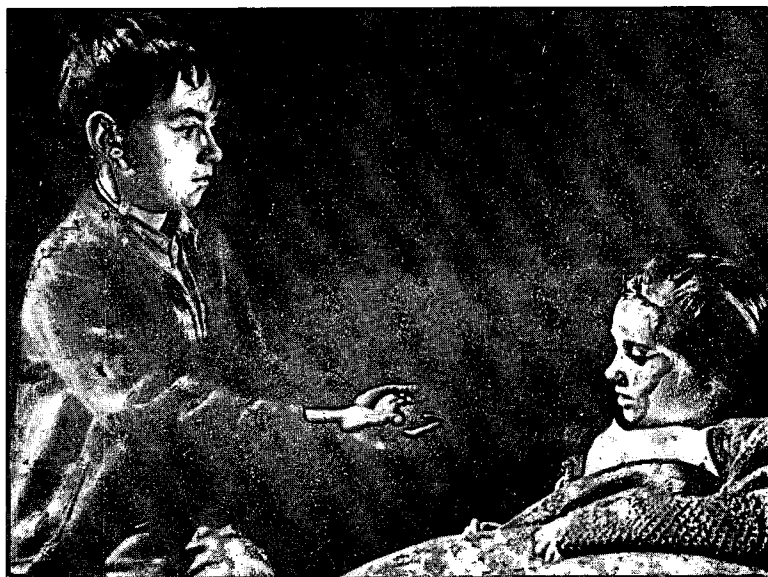
Da *Monsieur Robida, prophète et explorateur du temps* di Pierre Kast (Francia, 1954), presentato fuori concorso.

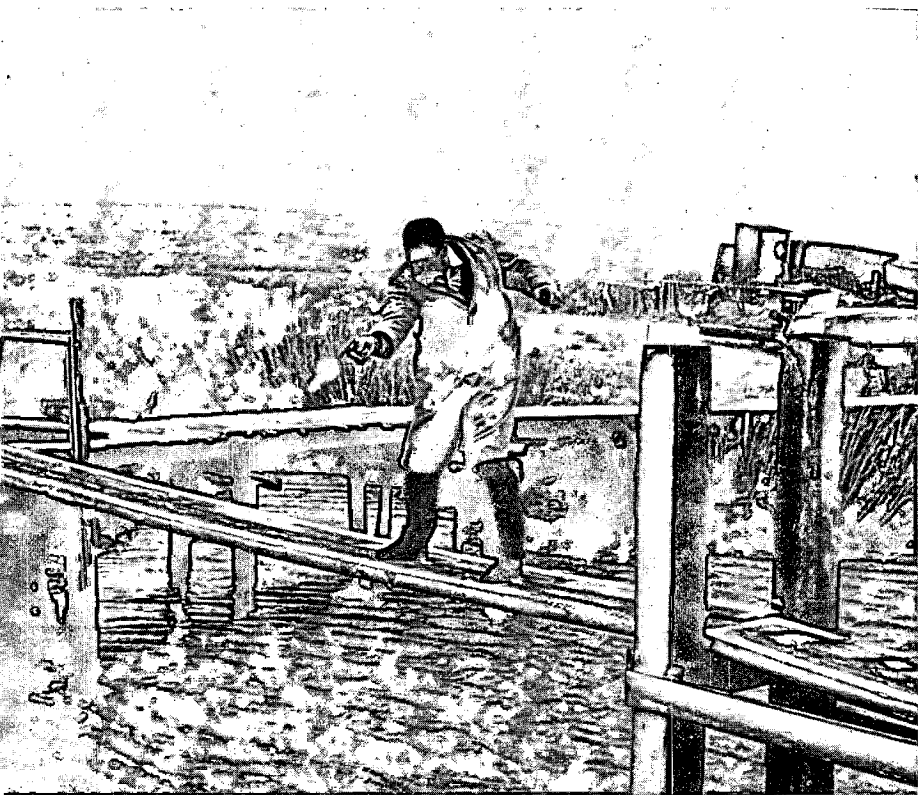
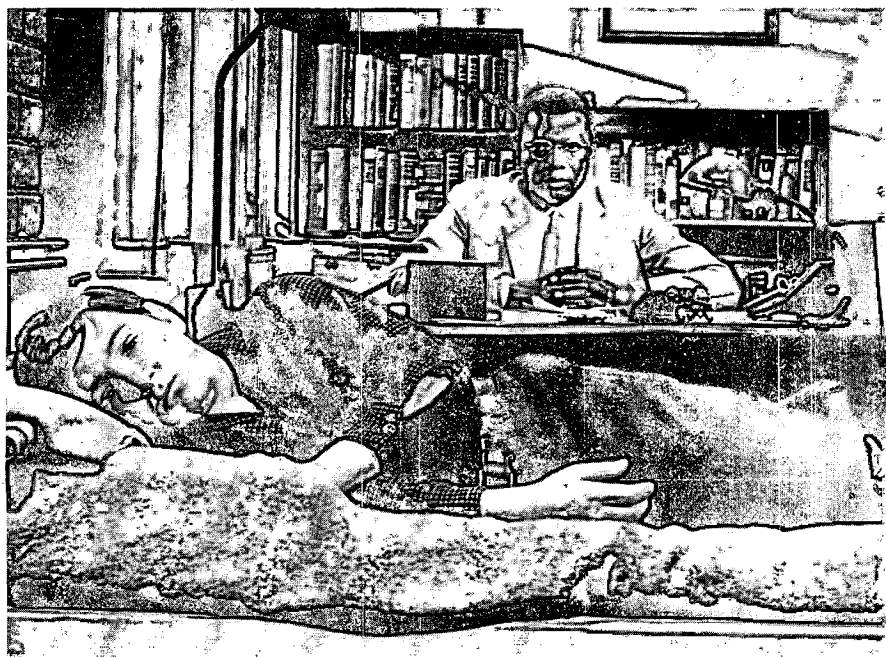
Cinema sovietico a Roma

Da *Deviat dnei odnovo goda* (t.l. Nove giorni di un anno) di Mikhail Romm. (*Tatiana Lavrova, Aleksej Batalov*). - (*sotto*): Da *Dikaja sobaka Dingo* (t.l. Dingo cane selvaggio) di Yuli Karasik. (*Anna Rodionova, Galina Polskikh*).

Da *I colleghi* (t.l.) di Aleksej Sakharov. (*Vasili Livanov*).

(*sopra*): Da *Voskresene* (t.l. Resurrezione) di Mikhail Shveitzer. (*Tamara Semina*). - (*a destra*): Da *La ballata dell'ussaro* (t.l.) di Eldar Riazanov.

Venezia minore

Dal documentario *Ceux qui parlent français - Rose et Landry* di Jean Rouch e Jacques Godbout (Canada), premiato con la Targa « Leone di San Marco » per il miglior film « di vita contemporanea e di documentazione sociale ».

Da *Pytel blech* (t.l. Un sacco di pulci) di Vera Chytilova (Cecoslovacchia), « Osella di bronzo » per la categoria « cortometraggi sperimentali ». (*sotto*): Dal cartone animato per ragazzi *Wampaku oji no orochi taiji* (t.l. Il piccolo principe e il drago dalle otto teste) di Yugo Serikawa (Giappone), « Osella di bronzo » per i film ricreativi dedicati alla fanciullezza.

Da *Anicka jde do skoly* (t.l. Anicka va a scuola) di Milan Vosmik (Cecoslovacchia), « Leone di San Marco » per il miglior film per l'infanzia.

Da *Opasan put'* (t.l. Il viaggio pericoloso) di Mate Relija (Jugoslavia), « Leone di San Marco » per il miglior film per l'adolescenza. - (*a destra*): Da *Prazdneny s Minkov* (t.l. Vacanze con Minka) di Josef Pinkava (Cecoslovacchia), « Osella d'argento » per i film ricreativi dedicati all'adolescenza.

Film di questi giorni

Da *Blast of Silence* (Cronaca di un assassinio) di Allen Baron (U.S.A.). - (*sotto*): Da *Pressure Point* (La scuola dell'odio) di Hubert Cornfield (U.S.A.). (*Barry Cordon, Sidney Poitier*).

sienstadt, sito dei Sudeti) in attesa della deportazione ad Auschwitz o in altri « lager » di sterminio. Sullo stesso argomento Alfréd Radok, compatriota di Brynych, realizzò nel 1949 *Daleká cesta* (Alles, kaputt!), un film carico di succhi espressionistici, appesantito da un gusto figurativo troppo compiaciuto e da una regia eccessivamente intenta alla ricerca dell'effetto. Davanti a un tema come quello dei campi di concentramento s'ha ormai la tentazione di pensare che, in letteratura come al cinema, tutto sia già stato detto e che le eventuali variazioni o amplificazioni rispondano più a esigenze oratorie, nobilissime fin che si vuole, che a necessità espressive. Non è vero, e lo dimostra il giovane Brynych che è riuscito a fare un film nuovo su un argomento molto sfruttato.

Intanto *Trasporto dal paradiso* rievoca la vita di un ghetto, non di un campo di concentramento: di un ghetto che, come mostra il memorabile avvio del racconto, la grossa macchina propagandistica del Terzo Reich voleva esibire all'attenzione della Croce Rossa internazionale per smentire « le infami calunnie » sulle persecuzioni antiebraiche e sulle camere a gas.

L'aspetto più toccante del film costituisce anche la sua nota più inedita: la descrizione dell'organizzazione scientifica e burocratica di un mostruoso apparato criminale. Terezin non è, come Auschwitz o Belsen, un campo della morte; ne è l'anticamera. La vita vi si svolge nelle apparenze della normalità; è la scoperta della follia sotto la normalità — anzi, della follia come norma — che colpisce in *Trasporto dal paradiso* in cui vediamo come, giorno per giorno, si può senza uccisioni né torture schiacciare la dignità umana e ridurre gli uomini non a bestie ma a numeri.

Al suo settimo film Brynych ha saputo descrivere quel mondo prendendosi le sue distanze dall'argomento con una lucidità appassionata che gli ha permesso di trasfigurare il documento in poesia, la denuncia in canto. Allo scrupolo quasi filologico della ricostruzione ambientale Brynych abbina un linguaggio registico di scattante modernità che esprime con pari efficacia le allucinanti scene di massa e l'intimità degli intermezzi sentimentali; ci sembra esemplare, a questo proposito, per il suo equilibrio tra intensità drammatica e pudore espressivo, la scena in cui la giovane Lizinka si concede, la sera prima del « trasporto », ai cinque ragazzi suoi amici. Anche nella rinuncia a una vicenda vera e propria è riconoscibile il brechtiano intento di Brynych di mantenersi staccato dalla materia nar-

rativa e di non imporre allo spettatore un'identificazione troppo emotiva con i personaggi.

Sebbene nella rappresentazione dei tedeschi si possa rinvenire un certo schematismo (è un « impasse » quasi insuperabile in questo genere di film; Brynych che ne è cosciente ha cercato di correggerlo nel disegno ambiguo e un po' misterioso del SS Binde), *Trasporto dal paradiso* persegue dalla prima all'ultima inquadratura una sua oggettività che permette, tra l'altro, al pubblico di farsi un giudizio sul comportamento degli ebrei, sulla loro passività, su quello « spirito del ghetto » che costituisce uno degli aspetti più inquietanti della loro tragedia. È significativo che una delle ultime battute del film sia un grido levato contro gli uomini della Gestapo ma rivolto a tutti: « Mai più come montoni! »

I basilischi di L. Wertmüller (Italia).

Delle cinque Vele d'Argento che aveva a disposizione, la giuria ne ha assegnato soltanto tre. La prima è toccata con pieno merito a *I basilischi* di Lina Wertmüller che, dopo una lunga e intensa attività teatrale, radiofonica e televisiva, è andata nel Sud, in un paesino tra Puglia e Basilicata, con pochi tecnici e un operatore di merito, Gianni di Venanzo, a girare un film in bilico tra il « pamphlet » sociale e la commedia di costume.

I basilischi dà l'impressione di un film importante mancato per un soffio. Per la fretta, forse. S'arriva a pensare che, con una rielaborazione più rigorosa e approfondita della sceneggiatura e una lavorazione più accurata e distesa (magari con una maggiore possibilità di scelta tra il materiale girato), Lina Wertmüller avrebbe fatto centro. Ma le nostre sono, forse, pretese esagerate per il film di un'esordiente. Nonostante tutto, il cinema meridionalista italiano s'arricchisce di un'operina preziosa e, chi sa?, il nostro vocabolario di un termine che avrà la fortuna dei « vitelloni » e dei « bidonisti » felliniani. (Fu Fellini stesso a suggerirlo, tra una rosa di titoli proposti, alla Wertmüller.)

I basilischi ha per tema il grande sonno del Sud; e « basilischi » sono i giovani borghesi che vorrebbero e potrebbero fare qualcosa per vincere la pigrizia secolare e l'antica diffidenza, per tentare di essere diversi da quel che, secondo le parole di Giustino Fortunato, la razza, il clima, il luogo, la storia hanno voluto che fossero ma che, alla fine grandi lucertoloni umani appoggiati alle loro pietre calde, rinunciano e si rassegnano.

Il film ha più di un difetto: due o tre cadute di tono (l'arrivo

dei parenti cittadini), ritmo un po' lasco nella parte centrale, imperfetta fusione tra accenti comici e motivi drammatici e soprattutto una difettosa saldatura narrativa tra sfera morale e sfera sociale, tra la borghesia in primo piano e la realtà contadina sullo sfondo. Ma vanta anche un suggestivo avvio (la contr'ora) e uno struggente finale che sottolinea sapientemente la cupa tristezza che fa da pedale al film.

Soltanto l'avvenire potrà confermare se Lina Wertmüller ha qualcosa da dire; per ora sappiamo che sa come dirlo. Vogliamo citare la sequenza del suicidio della vecchia vedova. È un episodio estraneo al contesto del film, poco preparato, una dissonanza; ma si osservi il modo in cui è raccontato: la carezza leggera al ritratto del marito defunto; l'inquadratura della donna che scavalca il davanzale; il contropiano dell'altra donna che assiste, atterrita, dalla finestra di fronte; il piano ravvicinato della suicida che le intima con un gesto di tacere; il contropiano dell'altra donna che grida. È una sequenza brevissima ma rivela un regista.

Le altre due Vele d'Argento sono state assegnate a *Hallelujah the Hills* di Adolfas Mekas e a *Hitler ... connais pas* di Bertrand Blier, figlio dell'attore.

Nel panorama ormai abbastanza vario del « cinéma-verité » — o « cinéma-direct », come ora lo chiamano con maggiore proprietà di termini — *Hitler ... connais pas* è un esperimento moderatamente interessante come documento sociologico e piuttosto artificioso sul piano cinematografico. Tirate le somme, gli preferiamo il canadese *Seul ou avec d'autres*, realizzato da gruppo di studenti dell'Università di Montreal con il contributo dell'operatore Michel Brault, uno dei due autori di *Pour la suite du monde*. Il film di Blier è ovviamente più unitario (si riduce, in fondo, al montaggio di undici interviste con ragazzi e ragazze francesi: è il « cinéma-verité » portato nel teatro di posa) ma anche più monotono mentre l'esperimento canadese appare molto più discontinuo e disorganico ma anche più ricco di suggestioni e di spunti.

Hitler ... connais pas di B. Blier (Francia).

Seul ou avec d'autres di autori vari (Canada).

La sua autenticità ci sembra innegabile anche se si potrebbe fare qualche riserva sull'eccessiva bellezza della sua fotografia, specialmente nella seconda parte. Ma quali sono i rapporti tra estetica e autenticità nel « cinéma-direct »? La discussione è soltanto agli inizi e potrà essere impostata proficuamente soltanto dopo un esame comparato dei vari esperimenti. (« La verità — ha detto Chris

Marker — non è il traguardo ma può essere la strada. » Non bisogna scambiare una tecnica per una poetica, aggiungiamo noi.)

Halleluja the Hills di A. Mekas (U.S.A.).

Bizzarro frutto del cinema indipendente nuovayorchese di cui il Mekas è stato, insieme col fratello Jonas, uno dei promotori e dei sostenitori sulle colonne della rivista « Film Culture », *Hallelujah the Hills,* già presentato alla Settimana della Critica dell'ultimo festival di Cannes, riesce a superare i limiti di un divertimento intellettualistico colmo di trovate, riferimenti, ammiccamenti per gli « happy few » — quasi tutti, d'altronde, godibilissimi — grazie a una carica di lirismo e di energia giovanile. Rinnovando a suo modo, attraverso una mediazione culturale ma non cerebrale, i fasti della commedia « slap-stick », Jonas Mekas ha dimostrato che si può fare un cinema d'avanguardia senza tetraggine, appartenere alla « beat-generation » senza esibizioni d'angoscia esistenziale. La parodia di Mekas ha un ampio registro cinematografico: va dai film giapponesi di samurai a quelli americani di guerra, dalla « nouvelle vague » a Mary Pickford, mescola Mark Twain con i fratelli Marx, alterna un omaggio a Griffith con una strizzatina d'occhio al primo Chaplin, riesce ad essere buffonesco sino alla farsa, graffiante sino alla satira e nello stesso tempo lirico.

The Man from the Diners' Club di F. Tashlin (U.S.A.).

Con *The Man from the Diners'Club,* sedicesimo film di Frank Tashlin, il cinema americano ha fornito al Festival di Locarno la seconda oasi di divertimento. Anche senza eguagliare il brio e lo scatto di *Will Success Spoil Rock Hunter?* (La bionda esplosiva, 1957) e di *The Girl Can't Help It* (Gangster cerca moglie, 1956) che rimangono i suoi film migliori, *The Man from the Diners' Club* offre un Tashlin in buona forma: è un altro malizioso capitolo sul purgatorio tecnologico nordamericano; non mancano, come al solito, né le invenzioni da « cartoonist » di razza né i riferimenti cinematografici in chiave di parodia. Per la prima volta sotto la guida di Tashlin, Danny Kaye ha saputo adeguarsi in bravura al ritmo accelerato del suo nuovo regista. Chi voglia, però, avere una conferma dell'intelligenza di Tashlin come direttore d'attori, tenga d'occhio la recitazione di Cara Williams e di Telly Savalas (1).

---

(1) Il film di Tashlin era uno degli otto fuori concorso. Gli altri erano: *Le quattro giornate di Napoli* e *Il gattopardo* che hanno rispettivamente aperto e chiuso il festival; *Az prijde kacour* di Vojtech Jasnj (Cecoslovacchia), premiato a

Zloto (t. l.: Oro) di W. Has (Polonia).

Dopo aver ammirato a Cannes *Jak Byc Kochana* (t.l.: Come essere amati, 1962), attendevamo con interesse *Zloto* (t.l.: Oro, 1961) di Wojciech Has ma siamo rimasti leggermente delusi. Sullo sfondo di un gigantesco complesso minerario in costruzione, sito a pochi chilometri dal confine con la Repubblica Democratica Tedesca, Has ha ambientato una vicenda psicologica dalle trame intricate e sottili imperniata sulla figura di un giovane vagabondo dal passato misterioso. Dobbiamo confessare che, pur avendo apprezzato di nuovo il penetrante linguaggio registico di Has e la sua capacità di mettere a fuco conflitti umani, il senso generale del film ci è sfuggito. Non è escluso che, a rendere difficile l'approccio al racconto, abbiano contribuito vicissitudini interne di realizzazione; ci hanno riferito che ebbe più di una noia con i responsabili cinematografici polacchi e che fu costretto a modificare la sceneggiatura e a rifare alcune scene (2).

Im pokoriaetsa nebo (t. l. : Alla conquista del cielo) di T. Lioznova (U.R. S.S.).

È tutto limpido e accessibile, invece, *Im pokoriaetsa nebo* (t.l.: Alla conquista del cielo, 1962), terzo lungometraggio di Tatiana Lioznova che, sulla traccia di una vicenda leggermente romanzata, rievoca gli anni eroici del volo a reazione e i primi tentativi sovietici in questo campo. Con qualche ingenuità in più e alcuni lenocinî sentimentali in meno, il film è paragonabile ai film aviatori hollywoodiani degli Anni Trenta.

Manlohua (t. l.: Manlo il fiore) di Fan Lai e T. Honan-Tchang (Cina).

Dagli stabilimenti Haiyen di Shangay, nella Repubblica Popolare di Cina, è giunto *Manlohua* (t. l. Manlo il fiore, 1962), film-balletto a colori di Fan Lai e Thao Monan-Tchang. È una semplice e scrupolosa registrazione di uno spettacolo teatrale non privo né di grazia né di dinamismo. Gli esperti potrebbero dire se, come ci è sembrato, nello stile dei ballerini e nei modi delle coreografie siano avvertibili influenze occidentali, specialmente russe. Luo Hsing-fang non è soltanto un'incantevole danzatrice ma un'eccellente attrice.

Cannes; *Tiburoneros* di Luis Alcoriza (Messico), premiato a Mar della Plata; *Die endlose Nacht* di Will Trempor (Germania occ.); *Raices de piedra* di José Maria Arzuaga (Colombia), premiato alla IV Rassegna del cinema latino-americano di Sestri Levante; *Az angyalok földje* di György Révész (Ungheria), primo premio a Mar del Plata.

(2) Non ci permettiamo di dare un giudizio definitivo sul film di Has anche perché, a causa del maltempo, l'abbiamo visto in due riprese perdendo, nell'interruzione, quindici minuti di proiezione.

Acharya Vinoba Bhave (t. l.: L'uomo Vinoba Bhave) di V. Bedekar (India).

Non mette conto di occuparsi a lungo degli altri film in concorso (3). *Acharya Vinoba Bhave* (t. l. L'uomo Vinoba Bhave, 1962), realizzato per conto del Ministero dell'Informazione e delle Comunicazioni dell'India da Vishram Bedekar, è un documentario informativo sulla singolare figura di un asceta studioso indiano, seguace del Mahatma Gandhi e delle sue teorie sulla non-violenza, che da dodici anni si dedica alla missione di persuadere i latifondisti suoi compatrioti a divedere le loro terre con i contadini poveri. Non senza concreti risultati, sembra.

Tuulinen päivä (t. l.: Giorno di vento) di E. Ruutsalo (Finlandia) e *Antes de anochecer* di G. Lorente (Spagna).

Tuulinen päivä (t. l. Giorno di vento) del finlandese Eino Ruutsalo e *Antes de anochecer* dello spagnolo German Lorente sono, nonostante le differenze di latitudine e di cultura, due film egualmente irritanti e deplorevoli per la sproporzione tra ambizioni espressive e povertà di risultati. Entrambi narrano la storia di un amore infelice, entrambi s'affidano alla dimensione della memoria, entrambi sono il frutto marcio di un dilettantismo provinciale, presuntuoso e irresponsabile. Con una differenza: il finlandese Ruutsalo ha, come operatore, qualche qualità e, per giunta, dimostra di conoscere bene Ingmar Bergman.

MORANDO MORANDINI

I film di Locarno

ZLOTO (t.l. : Oro) — **r. :** Wojciech Has - **sc. :** Bodan Czeszko - **f. :** Stefan Matyaszkiewicz - **m. :** Lucjan Kaszycki - **scg. :** Jerzy Zkarzynski - **int. :** Wladyslaw Kowalski, Krzysztof Chamiec, Barbara Krafftowna, Adam Pawlikowski, Tadeusz Fijewski, Aleksander Fogiel - **p. :** ZRF « Kamera », 1961 - **o. :** Polonia.

IM POKORIAETSA NEBO (t.l. : Alla conquista del cielo) — **r. :** Tatiana Lioznova - **sc. :** Anatol Agranovkji e Leonid Agranovic - **f. :** Valeri Ginsburg - **m. :** Andrej Echpai - **scg. :** Boris Dulenkiv - **int. :** Nicolai Rybnikov, Svetlana Svetlitchnaja, Vladimir Sedov, Evgenij Evstigneev, Oleg Jakov - **p. :** Studios Gorki, 1963 - **o. :** U.R.S.S.

KASHI TO KODOMO (t.l. : La trappola) — **r. :** Hiroshi Teshigahara.

Vedere giudizio di L. Autera a pag. 33 e dati a pag. 36 del n. 9-10, settembre-ottobre 1962 (Venezia « opera prima »).

(3) L'autore di questa nota non ha potuto vedere né *Luciano* di Gian Vittorio Baldi né *Les grands chemins* di Christian Marquand.

HITLER . . . CONNAIS PAS — **r.:** Bertrand Blier - **s.:** da un'idea di Gérard Hédin - **f.:** Jean-Louis Picavet - **m.:** Georges Delerue - **mo.:** Michelle David - **p.:** Chaumiane Production (Films de la Pléiade), 1962. - **o.:** Francia.

HALLELUJAH THE HILLS — **s., sc.** e **r.:** Adolfas Mekas - **f.:** Ed Emshviller - **m.:** Meyer Kupferman - **int.:** Peter H. Beard, Martin Greenbaum, Sheila Finn, Jerome Raphel, Blance Dee, Jerome Hill, Taylor Mead, Emsh. - **p.:** David C. Stone, 1962 - **o.:** U.S.A.

I BASILISCHI — **s., sc.** e **r.:** Lina Wertmuller - **f.:** Gianni di Venanzo - **m.:** Ennio Morricone - **int.:** Toni Petruzzi, Stefano Satta Flores, Sergio Ferranino, Luigi Barbieri, Flora Carabella, Mimma Quirico, Enzo Di Vecchia, Marisa Omodei, Manlio Blois, Rosetta Palumbo, Rosanna Santoro - **p.:** Galatea - XXII Dicembre, 1963 - **o.:** Italia.

TRANSPORT Z RAJE (t.l. : Trasporto dal paradiso) — **r.:** Zbynek Brynych - **s.:** da un romanzo di Arnost Lustig - **sc.:** Arnost Lustig, Z. Brynych - **f.:** Jan Curik - **m.:** Jiri Sternwald - **scg.:** Karel Skvor - **int.:** Zdenek Stepanek, Cestmir Randa, Ilja Prachar, Jaroslav Raner, Jiri Vrstala, Ladislav Pesek, Walter Taub, Vlastimil Brodsky, Josef Abrham, Josef Vinklar, Jaroslav Rozsival, Jirina Stepnickova, Martin Gregor - **p..:** Cekoslovensky Film, 1963 - **o.:** Cecoslovacchia.

MANLOHUA (t.l. : Manlo il fiore) — **r.:** Fan Lai, Tchao Houan-Tchang - **cor.:** Wou Pao-an, Hsiao Lieng-ming e altri - **m.:** Ki-Tcheou, Tchou Chou-houa e altri - **f.:** (colori) Hsiu Ki, Tchang Kouei-fou, scene: Ting Tchen - **int.:** Luo Hsing-fang, Luo Chelong, Lieou King, Li Yu-lin, Ahliué, Tchen Yi-kouen - **p.:** Studios Haiyen di Shangay, 1962 - **o.:** Repubblica Popolare du Cina.

TUULINEN PÄIVÄ (t.l. : Giorno di vento) — **p., r., s., sc.** e **f.:** Eino Ruutsalo - **int.:** Raili Metsä, Yrjö Tähtela - **o.:** Finlandia, 1963.

ACHARYA VINOBA BHAVE (t.l. : L'uomo V. B.) — **r.:** Vishram Bedekar - **p.:** Films Division, Ministry of Information and Brooadcasting, Government of India.

ANTES DE ANOCHECER — **sc.** e **r.:** German Lorente - **int.:** Marco Marti, Margit Kocsis - **p.:** Esteban-Lorente-Este Films, 1963 - **o.:** Spagna.

Venezia documentario XIV: una mostra da rinnovare

Il costante proliferare di festival riservati ad opere non spettacolari doveva, alla lunga, riflettersi negativamente sul più anziano di essi. Bergamo, Annecy, Tours, Firenze, Mannheim e altre recenti manifestazioni per il film di medio e corto metraggio stanno infatti gradatamente soffocando la Mostra del documentario di Venezia la quale, nel fatto stesso di non essere rigorosamente specializzata, ma di accogliere, suddiviso in molte sezioni, un cospicuo complesso di opere (l'edizione 1963 ne allineava ben 150) ritrova la causa prima del suo progressivo decadimento.

Sulla scorta delle ultime cinque edizioni si può affermare che quella di quest'anno è stata tra le più modeste: non priva di qualche opera di rilievo e di interesse, ma sovraccarica di prodotti di discu-

tibilissime virtù. E ciò non deve suonare a rimprovero della commissione di selezione, che nell'ambito del mandato ricevuto ha sicuramente operato con saggezza, ma deve esortare acché la struttura generale sia riveduta e — sulla scorta della situazione generale — sia aggiornata in maniera radicale.

Se è evidente, come lo è, che Venezia non può specializzarsi (non si vede infatti quale settore si potrebbe sviluppare e quali, all'inverso, trascurare) è necessario, comunque, che gli organi responsabili intervengano — così come in passato è stato per la « grande » — e rivedano la manifestazione dalle fondamenta.

È stata, da più parti, ventilata la eventualità di una sua soppressione per trasformarla in una sezione (con giuria relativa) affiancata alla « grande ». Ciò avviene del resto a Cannes, a Berlino, a Locarno ed in molti altri festivals, ma non ci si illuda che questa possa essere la via migliore. E non solamente perché verrebbe ammainata una delle più rispettate insegne del cinema.

Se Venezia è stata la prima a seguire con particolare attenzione quel fertile e ribollente humus che è il mondo del documentario, nella sua accezione più vasta, non si intuisce perché proprio in tempi in cui con tanta speranza e sollecitazione si guarda alla produzione indipendente, ai prodotti che non recano il segno della confezione industriale e, quindi, del più tradizionale conformismo (legato ai premi governativi, ai piccoli e grossi intrallazzi del sottobosco politico, alle convenienze private), si vorrebbe vantare come toccasana la chiusura di tale palestra. Essa può ancora costituire un utilissimo punto d'incontro per le cinematografie che solo oggi si apprestano a travalicare i ristretti ambiti nazionali (quelle africane e quelle sudamericane), per i produttori coraggiosi che credono nel cinema e non lo sviliscono a puro strumento speculativo (quasi una nuova sorta di mecenati rinascimentali), per i registi-produttori che tentano con ogni mezzo di rendersi liberi dalla schiavitù industriale e di affrancarsi da una situazione economica che — anche nei migliori dei casi — li ha portati inevitabilmente al compromesso.

D'altra parte, è evidente che il declassare la Mostra del documentario a sezione affiancata rappresenta la formula più semplice: se ne avvantaggia lo staff veneziano non più impegnato nell'ordinamento di due esposizioni a breve scadenza l'una dall'altra, si eliminano grane e complicazioni, e sopra tutto si risparmiano soldi. Questo un punto dolentissimo: lo sclerotico budget con il quale la Direzione deve sapersi destreggiare e l'edizione 1963 ha rivelato

drammaticamente, in diverse forme e situazioni, la sua precarietà economica imponendosi una austerity forse mai conosciuta al Lido. Ma anche questo fatto è inconcepibile, ché, all'inverso, gli stessi organi statali che lesinano gli aiuti a Venezia, aprono poi munificamente i cordoni della borsa per sostenere e lanciare manifestazioni di ben scarso livello culturale e di modesto rilievo internazionale.

Per questi motivi — e per altri che sarebbe lungo e scontato elencare — si diceva dianzi che la « Mostra del Documentario » deve essere radicalmente revisionata in tutte le sue componenti: regolamento, commissione di accettazione, programmi, periodo di effettuazione e, di conseguenza, sede stessa.

Quanti frequentano il Lido in questo periodo avranno certo avvertito il graduale scadimento dell'incontro, il progressivo disinteresse dei responsabili, della critica specializzata, del pubblico (in minima parte pagante). D'altro canto, venticinque bandiere sventolavano nel 1963 sui pennoni del palazzo; venticinque attestazioni di fiducia e di rispetto per una tradizione culturale affermata nel mondo, che per anzianità dà garanzie ampie e motivate.

Se in quasi tre lustri si è conquistata la stima di tanti ambienti non è pensabile poter ripagare questa amicizia con il disinteresse, l'approssimazione o, comunque, la normale routine.

Grierson — quest'anno presidente della Giuria internazionale — sosteneva, con una punta di eccessivo entusiasmo, che la mostra veneziana è certo la più importante e la più produttiva; polemicamente ribattiamo che *potrebbe essere* tutto questo, purché lo si voglia e le energie non vengano sciupate avendo la mente costantemente puntata sul terribile moloch della « grande » che pesantemente batte alla porta.

Le soluzioni? Sono parecchie, ma prima di tutto è necessario accertare se si è convinti della *necessità* di questa manifestazione, della sua primigenia funzione culturale come punto di convergenza tra tante forze nuove sature di fermenti originali, del suo peso di tradizione e di esperienza. Solo con questa convinzione ci si può porre attorno ad un tavolo e discutere accanitamente per approdare al meglio.

Se per anni la mostra ha preceduto di poco quella grande, non v'è, però, alcuna ragione logica che imponga di mantenere fissa questa data. Se la concorrenza nel frattempo s'è infittita e nuove esposizioni spettacolari di non spregevole valore si sono affermate, e la critica non possiede ancora il dono dell'ubiquità (d'altra parte

non è pensabile che la valorizzazione di una simile iniziativa possa essere attuata solamente attraverso la stampa specializzata), ne consegue che la concomitanza va a totale svantaggio di Venezia vuoi perché essa non offre grossi agganci spettacolari, vuoi perché si rivolge ad un numero ristretto di appassionati. In aggiunta, si pensi alla figura del critico vagante: personaggio kafkiano che dà giugno a novembre (ad essere ottimisti) ingurgita pellicola e stende resoconti. Tutti questi fatti, dunque, consigliano uno spostamento di data: la scelta dovrebbe cadere su un periodo abbastanza tranquillo durante il quale, possibilmente, critici e studiosi non siano costretti ad operare scelte forzate.

Altra considerazione. Perché mai, al contrario di quanto realizzano altre manifestazioni meno importanti, non si rende operante l'art. 9 del regolamento relativo alla sezione culturale? Se vi è un campo ove la conoscenza diretta è estremamente sommaria e, comunque, disordinata questo è proprio quello del film non spettacolare; in Italia, ad esempio, non v'è mercato per questa produzione e gli incontri si limitano solo a sedi specializzate. Molto vantaggiosamente — sul piano della cultura — la Mostra potrebbe dunque farsi promotrice di personali, di antologie monografiche, di panorami storici, di esposizioni a tema, di mostre di aggiornamento (un esempio: certo cinema americano, quello della « new wave », lo si è visto a Spoleto e a Bergamo, ma a Venezia ha fatto rade e parziali apparizioni). E non vi sarebbero motivi di concorrenza o di rivalità con altre manifestazioni nazionali e internazionali, ché il prestigio di Venezia è fuori discussione. Una settimana di studio strutturata in questa maniera (con maggior spazio quindi riservato agli aspetti culturali anziché al concorso vero e proprio) costituirebbe di per sé un avvenimento quanto mai solleticante, ed ancor più se il periodo scelto è « morto ».

È persino troppo evidente che una iniziativa di questo tipo (sulla falsariga di quanto ormai regolarmente realizzano i grandi musei per aggiornare costantemente gli specialisti, ma pure la massa degli appassionati) esigerebbe una minuziosa e pignolesca azione di appoggio: schede informative, monografie, testimonianze dirette, ecc.; e neppure sarebbero necessari grossi stanziamenti supplementari, ché l'umile ciclostile serve benissimo alla bisogna come lo insegnano certe intelligenti ed utili pubblicazioni straniere che trascurano le carte pregiate, le rilegature con sovraccoperta e le preziose iscrizioni in oro. E non si ignori che quintali di carta oggi

al Lido si sprecano per rendere conto di trame inutili di film ancor più inutili, di prodotti ampiamente foraggiati da enti statali o governativi (non diciamo, ovviamente, della sola produzione nostrana).

Se poniamo mente al numero complessivo delle manifestazioni cinematografiche che si tengono ogni anno nel mondo ed alle quali le produzioni nazionali, per ragioni politiche, diplomatiche, economiche, sono quasi « costrette » a partecipare — più o meno massicciamente — è ovvio presumere che, per l'inflazione, il numero delle opere degne di rispetto esposte nelle singole mostre scemerà ulteriormente e che Venezia, appunto perché non è sede specializzata, ne risentirà in misura maggiore.

Un suggerimento potrebbe essere questo: ridurre al minimo le opere in concorso (stabilendo un rigoroso livello di scelta) e dare notevole spazio all'aggiornamento; in altre parole, una Mostra estremamente qualificata, affiancata da una organica ed esemplare sezione culturale per favorire la conoscenza e l'analisi di autori, di scuole, di correnti. Venezia, in tal senso, potrebbe divenire un fertile punto di incontro per gli studiosi e gli autori riassumendo una presenza culturale che oggi non possiede più.

Se sfogliamo a caso una delle tante riviste straniere constatiamo che tornano nelle sue pagine, con insistenza, nomi e titoli che al Lido mai hanno fatto la loro apparizione. Se ciò può anche essere comprensibile per motivi di varia indole, non lo è però che Venezia — sino ad oggi — non abbia avvertito la necessità di intervenire in questa materia — retta principalmente dal caso, dalle amicizie personali e dalle convenienze — per farsi promotrice di una vasta opera di collegamento e di ordinamento. Dicevo prima di certi autori mai presenti a Venezia — che so: Drew, Leacock, Karmen — la cui opera è nota solamente a chi appunto è « critico vagante »: una beccata a Tours, una a Porretta, una a Sestri Levante, una a Mannheim, una a Firenze e così di seguito. Ma non sarà certo dalla collazione di opere viste a distanza di molto tempo l'una dall'altra — spesso anche in disordine cronologico — che si potrà impostare un approfondito esame, né tanto meno si potrà ordinare un discorso di fondo quando la conoscenza diretta è affidata al caso o al capriccio.

Proprio perché si crede nella validità di certi attuali esperimenti — che nei casi onesti non sono frutto di una moda, bensì del particolare momento sperimentalistico che stiamo vivendo — e perché si è convinti che questi tentativi, una volta decantati gli acri umori ribellistici e le esasperazioni intellettualistiche, porteranno

senz'altro ad un nuovo capitolo della storia del cinema, per questo, dunque, si è ritenuto di rivolgere agli uomini della Mostra uno schietto richiamo alle loro responsabilità culturali, al contributo che, ancora una volta, essi possono dare sia perché continuatori di una illuminata tradizione, sia perché avvantaggiati da una particolare situazione di fatto che permette loro di poter superare di netto le remore burocratiche, i cavilli censori, le intromissioni interessate di troppi personaggi che sfruttano il cinema quale strumento di privato potere.

Se Venezia — come pensiamo e affermiamo sulla scorta di una diretta esperienza — può diventare la più autorevole sede di convegno per una produzione che ha mercati relativamente ristretti, ma che vale come testimonianza di interessi non superficiali, come apporto di vitali e vergini energie, come segno di qualcosa che in modo impellente si sta muovendo sotto la cenere di troppi kolossals crollati miseramente, se Venezia, dunque, può fare questo, non si lasci nulla di intentato: *non ci si distrugga, ma ci si rinnovi.*

E, sopra tutto — sempre al fine di esemplificare — non si passi la mano alla concorrente televisione per svolgere utile opera divulgativa in materia di cinema: si veda il caso della rubrica « Osservatorio » che sta presentando — in ore non felici e ad un pubblico generalmente impreparato — le opere non spettacolari dei vari Truffaut, Godard, ecc. mai apparse in Italia.

Se vogliamo metterci attorno ad un tavolo, facciamolo subito.

* * *

Aggiornare il lettore su quanto di meglio o di più interessante è stato esposto al Lido (150 le opere in concorso) presuppone un ordinamento della materia secondo le diverse categorie e sezioni entro le quali i film sono stati inseriti. Pertanto ci atterremo a queste classificazioni concedendoci alcuni spostamenti (rispetto al catalogo generale curato dalla Mostra) dettati non da capriccio personale, ma dalla diretta conoscenza.

FILM GEOGRAFICI, ETNOGRAFICI E DI FOLKLORE — Il recente « remake » del *Bounty* ha riportato all'onore della cronaca la piccola comunità di Pitcairn, l'isolotto ove si rifugiarono i famosi ammutinati, nel Pacifico Orientale a migliaia di chilometri dal resto del mondo. L'inchiesta, *The Pitcairn People,* firmata da Peter

Newington, con la preziosa collaborazione dell'operatore James Allen, oltre ad ovvii motivi di curiosità, offriva numerosi spunti per una motivata indagine sociologica, ma l'autore l'ha sviluppata solo in parte fermando il suo interesse sopra tutto sui lati esteriori — e più singolari — di questo ambiente unico. Parimenti superficiale — nel senso di una deficiente analisi socio-economica — è parso *A Letter from Colombia* dell'americano James Blue il quale, pur non assumendo tipici atteggiamenti imperialistici — da uomo « civile » tra « selvaggi » —, non ha mancato comunque di guardare la realtà con approssimazione e, più ancora, con evidente distacco. Il reportage, discontinuo e parziale in alcuni brani, non trascura però di porre in evidenza le gravi carenze di un paese potenzialmente molto ricco, ma tuttora lacerato da gravissimi scompensi economici e da marcatissime divisioni di casta.

I notevoli sforzi che il governo australiano sta compiendo nella zona del Sepik, nella parte occidentale della Nuova Guinea, per conquistare gli aborigeni alla civiltà (in parte ancora dediti al cannibalismo) sono testimoniati da *Along the Sepik* di Jan Dunlop il quale ha seguito l'appassionata e rischiosa opera che un funzionario sta da qualche anno compiendo lungo le rive del fiume May. Il tono sobrio e l'autenticità della documentazione (con quel tanto di « costruito » che è giocoforza accettare in questi casi) sono i punti di merito di una onesta opera artigianale. Più strettamente legato all'etnografia è *Les hommes de la Whagi* di Jacques Willeminot che, nel corso di una spedizione tra gli indigeni papuasiani della Nuova Guinea, ha registrato (a colori) alcuni caratteristici aspetti di complicati rituali cui partecipa al completo la comunità: un matrimonio, una sepoltura e l'iniziazione. Giustamente trascurando il folclorico a vantaggio di una esatta e minuziosa esposizione, il film è particolarmente apprezzabile quale documentazione di usi e costumi che la civiltà bianca ancora non ha contaminato.

FILM SPORTIVI E TURISTICI — Tra le poche opere presentate in questa categoria una sola vanta notevoli qualità: *Team, Team, Team* degli statunitensi James Salter e Lain Slater. Il film, che segue gli allenamenti di una squadra di « calcio americano », s'inserisce autorevolmente in quel filone critico del nuovo documentarismo USA che — auspice gli stimoli e l'impellenza di alcuni reportages di Drew e Leacock — riesce a cogliere, con singolare vivezza, aspetti e fatti, magari quotidiani, dandone una valutazione acuta

ch'è segno di una analisi non superficiale volta a mettere in risalto talune peculiarità del costume nordamericano. In questo caso le osservazioni impietose sono parecchie e lasciano un segno preciso, indelebile. Il gruppo di giovanottoni, prodotti in serie, ci riporta alla ossessiva tipologia dei « supermen » popolarizzati dai comics: esseri assurdi, senz'anima, guidati da un capo che urla e si sbraccia continuamente, di cui seguono ciecamente gli ordini in stato di trance. Un ritratto amaro, dunque, di un certo tipo di americano bovino e muscoloso che potrebbe appartenere ad un altro pianeta tali sono la sua opacità di sguardo e la ritualità di gesto: automi la cui complicata tenuta sportiva accosta più sensibilmente agli eroi della fantascienza di Alex Raymond, di William Ritt e Clarence Gray. Eroi, comunque, dei nostri giorni che scatenano il fanatismo di migliaia di esseri alienati, che accentrano su di loro la curiosità di moltitudini di fans. *Team, Team, Team* è un pezzo dunque di notevole valore, non solamente sul piano della critica di costume, ma pure su quello cinematografico, ché un inconsueto uso del sonoro (può ricordare le migliori pagine di *Les marins* di Reichenbach) e la puntualità di certe riprese col tele, rendono estremamente pungente. E solo attraverso immagini di questo tipo è possibile scoprire l'autentico volto degli U.S.A. 1963 e valutarne gli aspetti più preoccupanti.

Di tono completamente diverso, *Concerto Gymnastico* degli jugoslavi Milivoje Milosevic e Nikola Majdak, incentrato sull'atleta Miro Cerare, è una sorta di balletto in bianco e nero, che mette in rilievo e fonde la plasticità dei passaggi e gli armoniosi movimenti del giovane ginnasta impegnato ai diversi attrezzi. Nelle ultime immagini ci si ricorda dell'uomo, ma lo spazio è troppo breve perché ne possa sortire un convincente ritratto.

FILM DI DIVULGAZIONE E DI INFORMAZIONE TECNICA E SCIENTIFICA — Premesso che una parte di questi film non abbiamo potuto visionarla essendo stati presentati in due serate speciali, in contemporanea, però, con il programma normale, diremo di alcuni che ad una forma notevolmente provveduta — talvolta persino troppo azzimata — uniscono meriti informativi non usuali: *Il pianeta acciaio n. 2* di Emilio Marsili, *Latina: dall'uranio all'energia elettrica* di Enzo Trovatelli, *Thirty Million Letters* di James Ritchie e, per altre ragioni, *Planety* (t. l. *I pianeti*) di Vladimír Šilhan. Questo ultimo, di produzione cecoslovacca, sfrutta funzionalmente

la ripresa « scope » alla maniera della « Polyvision »: cioè impagina nello stesso fotogramma diverse immagini di vario formato dando singolare rilievo ai disegni a colori — di per sé non poco suggestivi — del pittore Ludek Pesek il quale, sulla scorta di dati scientifici, ha cercato di « vedere » i paesaggi e gli ambienti dei diversi pianeti non restando fermo sulla terra ma vagando per lo spazio. Entro i confini di una semplice divulgazione, che non tradisce mai una esemplare chiarezza di esposizione, Šilhan (alle cui spalle sta una lunga e provveduta esperienza in questo settore) riesce a svolgere una conferenza mai stucchevole o, comunque, appesantita da toni cattedratici. Gli altri tre film, pur se di essi è rilevabile una eccessiva lunghezza, aggiornano lo spettatore su alcuni fondamentali aspetti della civiltà delle macchine: Marsili tratta dell'acciaio, Trovatelli della prima centrale termonucleare, Ritchie degli automatizzati servizi postali britannici (il ricordo dell'esemplare *Night Mail* è comunque sempre presente e non solo come puro richiamo figurativo: alcune immagini riproducono infatti al millimetro eguali inquadrature dell'ispirato pezzo di Harry Watt e Basil Wright).

FILM CULTURALI E EDUCATIVI — Fatta esclusione di *Le monde des marais* di Guy Dhuit, inaspettatamente apprezzato dalla giuria nonostante ripeta alla noia immagini provvedute ma scontate (i soliti insetti, i soliti uccelli, la solita vita dello stagno) senza innervarvi una sola nota originale, e di *Il Risorgimento oggi* di Michele Gandin (con la collaborazione di G. B. Cavallaro), presentato solo parzialmente, per cui il discorso critico degli autori resta a mezz'aria, deve dirsi di alcune opere particolarmente interessanti sotto il profilo culturale, o sperimentale o puramente didattico: *Pierwszy krok* (t. l. Primi passi) del polacco Kazimierz Karabasz, *Kindergarten* del canadese Guy L. Coté, *Album Fleischera* (t. l. L'album di Fleischer) del polacco Janusz Majewski e *Abel Gance: hier et demain* di Nelly Kaplan.

Nelle prime due (entrambi gli autori ci sono noti per alcune testimonianze ispirate e ricche di originali osservazioni) lo studio di un gruppo di scolari — quelli polacchi impegnati nell'apprendimento della musica, quelli canadesi alle prese con le prime cognizioni scolastiche — rivela una misura psicologica ed una delicatezza di osservazione quanto mai apprezzabili. Karabasz, in particolare, lavora con i suoi piccoli interpreti con una così straordinaria scioltezza che sorprende ed eccita in un tempo, e consegue risultati di

notevole valore sia per la freschezza del reportage, sia per la gustosa individuazione di alcuni particolari che concorrono a dare una penetrata visione del mondo infantile. Coté, tra i più sensibili e maturi rappresentanti della scuola canadese, stupisce per la familiarità che ha saputo instaurare tra i fanciulli e la « camera » cosicché essi agiscono in assoluta libertà ignorando in modo totale la presenza dei tecnici e delle macchine. Nelly Kaplan, legata ad Abel Gance dal 1953 quando assieme approntarono *La fête foraine* primo cortometraggio in « Polyvision » (un sistema che nel 1956 venne ufficialmente presentato allo « Studio 28 » come « Magirama »), ha voluto rendere omaggio alla figura di quell'ingegnaccio ch'è il suo maestro realizzando in proprio un reportage in cui ha inserito pezzi di vecchi film, brani di attualità ed un « servizio » sull'ultima fatica di Gance: *Cyrano e D'Artagnan*. La testimonianza — sul piano tecnico esemplare per la cura con cui sono stati scelti e ristampati i brani muti, per il raffinato tono dei viraggi e per la limpidezza del missaggio — è fervida e riunisce in sé curiosità, affetto, fanatismo, riconoscenza. Dal documento emerge un singolare personaggio: affascinante per taluni aspetti, irritante per altri; un misto di imbonitore da fiera e di geniale inventore, una commistione di qualità e di difetti che si sostanziano in opere non prive di meriti, ma pure di marchiani cedimenti. Di Gance non si poteva dare un profilo più esauriente e più sottile e nemmeno una pagina scarteremmo, ché ogni fotogramma ha un suo preciso significato: ora ne sottolinea il narcisismo, ora la furberia, ora la negromanzia. È un ritratto a tutto tondo, forse un po' troppo ammirativo, ma sicuramente utile per chi voglia conoscere questo isolato e discusso protagonista della storia del cinema.

FILM DI VITA CONTEMPORANEA E DI DOCUMENTAZIONE SOCIALE — Sezione solitamente ricca e nutrita, anche quest'anno ha offerto il meglio della mostra: un gruppo di opere di vario merito che, comunemente, hanno contribuito alla conoscenza del mondo attorno a noi: dall'uomo ch'è nostro vicino di casa e ci è ignoto a quello distante migliaia di chilometri, dal selvaggio che s'accosta gradatamente alla civiltà bianca alle nuove generazioni della società socialista che s'apprestano ad iniziare un dialogo irto di gravi responsabilità. Un caleidoscopio umano ricco d'ombre e di riverberi, di balenanti illuminazioni e di scadenti conformismi: una macroscopica cartina di tornasole rivelatrice dell'uomo 1963: gli americani *111th*

Street di Arnold Federbush, *Street Song* di Robert Wolf, *E.H.R.D.* (East Harlem Reform Democrats) di Pete Sabino, *The High Lonesome Sound* di John Cohen, *The School at Rincon Santo* di James Blue, i cecoslovacchi *Chlapi z Gaderskej doliny* (t. l. Gli uomini della valle Gaderska) di Ladislav Kudelka, *Zablácené město* (t. l. Città di fango) di Vaclav Táborský, *Zelezničáři* (t. l. I ferrovieri) di Evald Schorm, *Pytel blech* (t. l. Un sacco di pulci) di Vera Cytilova, il francese *Hamas* di Armand Chartier, l'italiano *Milano o cara* di Paolo Pillitteri ed il canadese *Ceux qui parlent français - Rose et Landry* di Jacques Godbout (con la collaborazione di Jean Rouch).

Certo non è possibile entro i limiti di questo servizio condurre un particolareggiato esame delle singole opere, che presupporrebbe oltre tutto una notevole disponibilità di spazio per i necessari riferimenti ed agganci. Di *E.H.R.D.*, ad esempio, non è agevole trattare senza richiamarsi al *Primary* di Drew e Leacock, ché l'opera discende direttamente da questa importante e, forse, fondamentale esperienza per un nuovo corso del reportage filmato statunitense. Il film di Sabino, infatti, nella minuziosa indagine all'interno dell'ambiente preso in esame (la comunità dell'East Harlem) ripercorre l'esperienza di Drew e, pur se non mostra pari capacità di sintesi ed eguale prontezza nell'afferrare l'elemento — gesto o volto o situazione che sia — in cui concretare il discorso, consegue egualmente risultati persuasivi proprio perché questo tipo di cinema, autentico e schietto, possiede in sé, nella sua intima struttura, qualità e virtù di notevole pregio. Ma rinserra pure difetti e cedimenti che, se non bloccati a tempo, possono prevaricare l'immagine o, peggio, scompensare sensibilmente l'inchiesta.

È altrettanto evidente — e ciò vale per parecchi dei film sopra ricordati — che una analisi approfondita ci porterebbe ad affrontare un discorso di fondo, non poco interessante di per sé, sulla effettiva validità di questa tipica disposizione a catturare la realtà nell'attimo in cui essa si modifica. Ciò equivarrebbe a porre in discussione il fenomeno globale del cosidetto cinema-verità: le sue caducità, i suoi punti di forza, le sue involuzioni, i suoi intellettualismi; gli uomini stessi che operano in questo ambito, così dissimili l'uno dall'altro, così distanti come preparazione e maturazione sociologica.

Pensiamo, per esemplificare, a *Chronique d'un eté* o al più recente *Pour la suite du monde* e raffrontiamoli con *Un sacco di*

pulci della Cytilova (autrice alla sua seconda esperienza dopo la presentazione a Tours di *Le plafond* storia di una cover-girl praghese). Certo si ritrovano punti di contatto, ma il discorso questa volta s'inerpica in viottoli scoscesi e l'impossibilità di intendere i lunghi dialoghi (che a giudicare dai sintetici sottotitoli francesi hanno un peso ed una consistenza notevole) provoca un grave blocco, che si vorrebbe afferrare a fondo il significato di certe private ribellioni, il sapore del sommesso parlare d'amore nelle buie camerate, il senso preciso di un confidenziale e ribollente battibeccare su temi di vita quotidiana. Quanto v'è di artefatto, di « costruito » in questo lungo colloquio con la vita di un collettivo femminile? Quanto v'è di autentico, di sincero? E l'interrogativo non nasce da una ragioneristica curiosità, sorge spontaneo per la impellenza delle immagini, per la suggestione di certe situazioni, dai fatti insomma fissati sulla pellicola che, sebbene debitori in misura notevole ai modi della nouvelle vague, acquistano una evidente e solleticante personalità.

Anche la testimonianza di *Ceux qui parlent français - Rose et Landry* (dai nomi dei due protagonisti — una ragazza ed un ragazzo negri — sottoposti ad un lungo e minuzioso interrogatorio sui tanti problemi che i nuovi stati africani debbono affrontare) non ci lascia affatto indifferenti, seppure il documento riveli minore calore ed una sorta di falsa improvvisazione. Il passaggio da una civiltà antica di struttura tribale ad una società moderna, che ha il suo asse sopra tutto nella famiglia, pone in discussione temi di vastissima portata e l'inchiesta di Godbout e Rouch cerca di puntualizzarne alcuni. Ciò non di meno gli argomenti che gli africani dovranno sviscerare nel tentativo di conciliare le loro antiche tradizioni con una nuova civiltà di tipo occidentale sono di così vasta portata che si giustificano inevitabili lacune e taluni brani lasciati a metà; ma pure in queste zone d'ombra si avverte il segno di un interesse non occasionale e, più ancora, la presenza di una chiara coscienza sociologica.

I ferrovieri, Città di fango (immeritatamente insignito del massimo riconoscimento per il documentario), *Gli uomini della valle Gaderna* appartengono ad un cinema più tradizionale, meno stimolante, che, pur accostando la realtà, la interpreta « artisticamente » rinunciando a quella eccitante carica di immediatezza, pur cogli scompensi e colle ripetizioni che ne conseguono, caratteristica dell'accostamento diretto dell'uomo tentato da *111th Street* (pedinamento di un inquirente del tribunale minorile che cerca di stabilire le responsabilità di una banda newyorkkese di giovani teppisti),

da *The High Lonesome Sound* (nella tradizione musicale del Kentucky analizzata attraverso forme variamente contrastanti: i canti del lavoro, quelli religiosi, quelli dei pionieri), e da *Milano o cara* (sui meridionali al Nord con le contraddizioni più eclatanti della capitale del miracolo, pleonasticamente sottolineate da un debordante e « vecchio » testo).

CINERGIORNALI — Il premio a *Panem et Circenses* di Max Sautet (sulla ormai familiare festa di San Firmino di Pamplona) ha sorpreso, e non poco, ché si tratta di un ottimo « reportage », avvincente e orgiastico per la varietà dei punti di vista e per la eccezionalità di alcuni brani che testimoniano in modo feroce il delirio della folla, ma tuttavia estraneo ai modi del cinegiornale anche inteso come « numero unico ».

FILM SULL'ARTE — Ad ogni esposizione di documentari sull'arte ritornano puntualmente le accenite polemiche circa la loro struttura, i limiti, le funzioni, le possibilità, la destinazione. Saltando a pié pari una disputa di tal genere (comunque di lana caprina non essendo neppure gli specialisti riusciti ad approdare a risultati consistenti dopo tanti anni di incontri a tutti i livelli), diremo che si sono imposti in una nutrita partecipazione *Chagall* di Lauro Venturi, *José Clemente Orozco* di Giovanni Angella, *Henry Moore - London 1940-1942* di Anthony M. Roland, *L'art negre* di Edouard Berne e, poco al di sotto, *Francis Bacon Paintings 1944-1962* di David Muir e *Uomini e cose di Bruno Caruso* di Massimo Mida. Può essere che la nostra scelta dipenda in parte dalla predilezione per alcuni artisti (Bacon, Chagall e Moore in particolare), ma escluderemmo che altre opere in concorso fossero parimenti impegnate nell'approfondimento critico, nella minuziosa valutazione delle componenti di influenza e nella lucida sottolineatura dei fenomeni politico-culturali che hanno inciso sulla formazione e sulla produzione degli artisti esaminati.

Angella, ad esempio, considerando Orozco (il documentario fa parte di una trilogia dedicata ai grandi della pittura messicana) non ha badato solo a « fotografare » suggestivamente le sue opere, ma ha lodevolmente cercato — attraverso un interessante e spesso inedito materiale non « artistico » (brani di attualità, fotogrammi di film, brevi sequenze) — di impostare un esauriente ritratto dell'artista inserito, anche come uomo, nella realtà del suo tempo.

Un'altra strada, altrettanto interessante, ha scelto Berne per analizzare a fondo il tema dell'arte negra. Egli ha posto di fronte uno studioso bianco ed un gruppo di studenti negri che vivono in Europa; il dibattito, così impostato, acquista quindi un singolare sapore e la polemica — che talvolta si accende violenta — contribuisce in modo insolito ad accentrare l'attenzione su alcune posizioni critiche dei negri i quali rifiutano decisamente (sarà poi da stabilire con quanta fondatezza) certe affermazioni degli specialisti occidentali che sono per altro alla base della critica contenuta nelle più accreditate pubblicazioni in materia.

CORTOMETRAGGI A SOGGETTO — A parte il film premiato, l'ungherese *Szoral szora* (t. l. Di parola in parola) di Tibor Preda, delicata analisi dello sviluppo del linguaggio del bambino, dai primi vagiti sino a quando inizia a parlare correttamente, ma che nulla ha da spartire con questa sezione « a soggetto » trattandosi di un comune, pur se pregevole, documentario nell'accezione più tradizionale, due opere si sono nettamente imposte: *The War Game* diretto e prodotto dall'attrice Mai Zetterling e *Histoire d'un petit garçon devenu grand* di François Reichenbach. E citazione meritano *Chi è di scena* di Mauro Severino (nastro d'argento 1963) e *Finestre* di Gianfranco Mingozzi.

In forma di parabola *The War Game* (due ragazzetti si disputano accanitamente il possesso di una pistola-giocattolo) puntualizza drammaticamente la inutilità e la bestialità della guerra. Pur se si è ecceduto nei toni di suspense, compiacendosi di attimi mozzafiato che stridono con il tema morale, tuttavia l'abile sfruttamento di una ambientazione suggestiva (un complesso urbano di periferia architettonicamente alquanto mosso: violenti contrasti di luce ed ombra, strani passaggi, scale, androni, poggiolate, terrazzini) e la notevole prestazione dei giovani interpreti, estranei ai modi rugiadosi, dànno autorevolezza alla « piccola » storia che acquista rilievo in certe pagine scabre, essenziali. Tutt'altro andamento ha il racconto di Reichenbach: pagine soffuse di tenero amore, immagini lisciate dalla memoria che ripercorre istanti di allegria e di stupore, brevi sequenze inventate dalla fantasia con effetti raffinati e funzionali, balenii improvvisi che spezzano il ricordo inserendo inattese suggestioni. Un'opera, quindi, di notevole livello, ansiosa e struggente, limpida e sofferta, che in un comune fatto di cronaca ritrova originali motivi di indagine introspettiva e li racchiude in una

forma estremamente elegante, mai fine a se stessa, sottilmente profusa per affermare un'atmosfera di poetico timbro sentimentale. Reichenbach si conferma, quindi, narratore di notevole gusto, ricco di sensibilità, di misura, di fantasia; e pur facendo ricorso agli esorcismi di una tecnica oltre modo raffinata, sa escludere i raggelanti sperimentalismi o le morbide compiacenze.

CORTOMETRAGGI DI ANIMAZIONE — Qualche nome nuovo, parecchio promettente, si è aggiunto a quelli già solidamente affermati di Brétislav Pojar (*Romanza*), di Jon Popescu-Gopo (*Allo, Alò, Hallò*), di John Hubley (*The Hole*); pensiamo all'ungherese Jam Imre del delizioso ed ironico *Szentagalleni Kaland* (t. l. Avventura di S. Gallo) un film a pupazzi fertile nelle trovate e godibilissimo nella irriverente satira; ai francesi Manuel Otero e Jacques Leroux del cerebrale *Maitre* (ex collaboratori rispettivamente di Gruel e di Grimault) i quali hanno esordito con un cartoon frizzante per il colore e il disegno e solleticante per il tema affrontato (l'isolamento di un pittore che non riesce a comunicare con gli « altri »). Conferme di chiaro merito hanno fornito il giapponese Yoji Kuri con il graffiante ed essenziale *L'amour* (nella passata edizione trionfò con *Le jardin humain*) ed il francese Jean Hurtado con *Sirène*, anche se la sua violenza anarchica s'è parecchio attenuata.

Mentre Popescu-Gopo ha dato riprova, in un tempo, di un pesante gusto grafico e di una scoppiettante feracità di trovate (il film racconta, a suo modo, la storia dei mezzi di informazione) che riscatta però la sciattezza del disegno, legato a schemi antiquati, e Pojar — per la prima volta alla prova con pupazzi da lui stesso ideati — non ha smentito i suoi intenti moralistici innervati in storielline di cui particolarmente si apprezzano il garbo e la freschezza, John Hubley ha creato un'opera che — sebbene intrisa di qualche intellettualismo — conferma esemplarmente la maturità raggiunta dal cinema di animazione. *The Hole* (una impellente fantasia sui missili, sull'umanità e sui rischi di una guerra atomica scoppiata per errore) reca il segno di una straordinaria purezza, frutto di poesia e di grazia, che travalica il solitamente ristretto ambito del cinema di animazione per imporre il valore assoluto di una testimonianza viva e giustamente atterrita sullo sconvolgente dramma che sino a qualche giorno addietro gravava sul futuro dell'umanità.

Concludiamo queste note ricordando la « personale » dedicata

a Trnka, non troppo ampia, ma comunque sufficiente a fare il punto sulle tappe della sua poetica attività. Se *Arii prarie* (Il canto della prateria) e *Stare povesti ceske* (t. l. Vecchie leggende ceche) mantengono intatte la grazia ironica e l'umorosa patetica vena rievocativa, i più recenti *Cirkus* (t. l. Il circo) e *Vasen* (t. l. La passione) confermano il maestro cecoslovacco costantemente alla ricerca di nuovi suggerimenti, di inediti stimoli figurativi e tematici, di mordenti occasioni per dare alla propria opera significati più profondi. Ma su tutti ha trionfato il recente *Kyberneticka babička* (t. l. La nonna cibernetica) in cui Trnka ha profuso, oltre ad un mestiere ormai estremamente avveduto, una serie di garbati ma violenti ammonimenti all'umanità sempre più veementemente avviata alla dittatura tecnocratica. Un civile richiamo che, ancora una volta, nobilita il nuovo corso del cinema di animazione.

CLAUDIO BERTIERI

La giuria della XIV Mostra Internazionale del Film Documentario di Venezia — composta da John Grierson (Gran Bretagna), presidente, Vittorio De Seta (Italia), Ermanno Olmi (Italia), Henri Storck (Belgio), Dennis Wahren (Nuova Zelanda) — ha assegnato i seguenti premi:

GRAN PREMIO "LEONE DI SAN MARCO": *a*) documentari: *Zublácené město* (t. l.: Città di fango) di Vaclav Táborský (Cecoslovacchia); *b*) cortometraggi a soggetto: *Szoral szora* (t. l.: Di parola in parola) di Tibor Preda (Ungheria); *c*) documentari televisivi: non assegnato;

TARGA "LEONE DI SAN MARCO" (per il miglior film di gruppo): SEZIONE DOCUMENTARI: *a*) film geografici, etnografici e di folklore: *A Letter from Colombia* di James Blue (U.S.A.); *b*) film sportivi e turistici: *Team, Team, Team* di James Slater e Lain Slater (U.S.A.); *c*) film di divulgazione e d'informazione tecnica e scientifica: *Corps profonds* di Igor Barrère e Etienne Laloy (Francia); *d*) film culturali e e educativi: *Le monde des marais* di Guy Dhuit (Francia); *e*) film di vita contemporanea e di documentazione sociale: *Ceux qui parlent français - Rose et Landry* di Jean Rouch e Jacques Godbout (Canadà); *f*) cinegiornali e attualità: *Visite officielle du President Bouphouet en Guinea* della Direzione Informazioni del Governo della Costa d'Avorio (Costa d'Avorio); *g*) film sull'arte: *Art negre* di Edouard Berne (Francia). - SEZIONE CORTOMETRAGGI A SOGGETTO: *a*) cortom. sperimentali: *Histoire d'un petit garçon devenu grand* di François Reichenbach (Francia); *b*) cortom. di animazione: "ex-aequo" a *The Hole* di John Hubley (U.S.A.) e a *Maître* di M. Otero (Francia). - SEZIONE DOCUMENTARI TELEVISIVI: *Polaris - Story of an Undersea Voyage* di Tom Priestley (U.S.A.);

OSELLA DI BRONZO: SEZIONE DOCUMENTARI: *a*) film geografici, etnografici e di folklore: *Le hommes de la Whagi* di Jacques Villeminot (Francia); *b*) film sportivi

e turistici: *Amazing New Zeland* di R. Bowie (Nuova Zelanda); *c*) film di divulgazione e d'informazione tecnica e scientifica: *Segreto nell'alveare* (t. l.) di Gonochiro Higuchi (Giappone); *d*) film culturali e educativi: *Il Risorgimento oggi* di Michele Gandin e G. B. Cavallaro (Italia); *e*) film di vita contemporanea e di documentazione sociale: *Zelezničáři* (t. l.: I ferrovieri) di E. Schorn (Cecoslovacchia); *f*) cinegiornali e attualità: *Panem et circenses* di Max Sautet e Paula Neurisse (Francia); *g*) film sull'arte: *Uomini e cose di Bruno Caruso* di Massimo Mida (Italia). — SEZIONE CORTOMETRAGGI A SOGGETTO: *a*) cortom. sperimentali: *Pytel blech* (t. l.: Un sacco di pulci) di Vera Chytilova (Cecoslovacchia); *b*) cortom. narrativi: *Chi è di scena* di Mauro Severino (Italia); *c*) cortom. d'animazione: *Amore* (t. l.) di Yoyj Kuri (Giappone). - SEZIONE DOCUMENTARI TELEVISIVI: *Uomini e mare* di Nino Zucchelli (Italia).

PREMIO PER LA MIGLIORE SELEZIONE NAZIONALE: Francia.

* * *

La rivista "Primi piani" ha assegnato — a latere — il suo premio a *El camino real* di Jaime Prades (Spagna).

Venezia ragazzi XV: un cinema che fiorisce a Oriente

Evidentemente, il cinema per ragazzi è un fiore che lievita e cresce soprattutto in Oriente. L'hanno confermato ancora una volta, e in maniera massiccia, le undici giornate veneziane (10-20 luglio) dedicate alla XV Mostra Internazionale del Film per Ragazzi. I maligni potrebbero arricciare il naso e dubitare di questa prevalenza dell'Est, sia del Vicino come dell'Estremo Oriente, perché in una giuria di cinque membri, eccezion fatta per i due italiani, il prof. Giuseppe Flores D'Arcais e la signora Maria Signorelli Volpicelli, non c'era nessun rappresentante della cultura occidentale, mentre ben tre erano i membri provenienti da « oltre cortina », Serghei Obrazov, il famoso burattinaio russo, Jiří Trnka, il non meno celebre regista cecoslovacco di film a pupazzi, e Vatroslav Mimica, il caposquadra dei « cartoonists » della Zagreb Film.

Ma la giuria è al di sopra di ogni sospetto; essa ha constatato una situazione che ormai da parecchi anni mostra le stesse caratteristiche e ha steso un « palmarès » con sufficiente equilibrio e giustezza critica. A voler essere sofistici, si può tuttavia riscontrare una certa sopravvalutazione del cinema britannico della « Children's Film Foundation », di cui la giuria ha premiato *The Rescue Squad* di Colin Bell, il solito tradizionale cliché delle avventure di un gruppo di ragazzi e di un asinello che li aiuta a sbrogliarsi da ogni

impiccio, e, d'altro lato, una certa tirchieria per il Giappone, non tanto per *A Small Adventure* di Nagisa Oshima (che ripete con un lussuoso cromatismo cinemascopico ma con minore sincerità narrativa il tema del film americano di Ashley, Engel e Orskin *The Little Fugitive* di una decina d'anni fa), quanto per *Wanpaku oji no orochi taiji* (t. l. Il piccolo principe e il drago dalle otto teste), che meritava ben più che una semplice « osella » di bronzo.

Il film di Yugo Serikawa ha dimostrato infatti quanto in breve tempo la scuola nipponica sia progredita nel disegno animato. Ancora l'anno scorso *Simbad il marinaio* di Yabushita, al di là di una impacciata acerbezza evidente specialmente nell'animazione grezza e pupazzesca, rivelava una faticosa difficoltà a staccarsi dall'area disneyana. Ora con il film di Serikawa le cose sembrano essersi del tutto modificate. La favola del piccolo principe che parte con un coniglio e un cavernicolo e affronta in lotta feroce pesci magici, draghi, maghi, mostri, divinità diaboliche, per raggiungere nell'al di là la madre andatasene nel paese felice dei trapassati, è stata resa con un impegno da vero film d'arte. La fotografia cinemascopica e quasi pluridimensionale di Ishikawa, il gioco cromatico di intensa suggestione, sia quando i colori appaiono delicatamente dilavati, quasi stesi con grazia su una carta da parati, sia ancora quando si raddensano in vistose e armoniche tonalità, e ancora il ritmo sciolto dei movimenti su fondali scenografici di fantastica bellezza e originalità, e infine la musica robusta e patetica insieme di Ifikube (di cui si sentono impasti e vibrazioni dell'altra sua famosa partitura a commento di *Biruma no tategoto* [L'arpa birmana] di Kon Ichikawa), hanno indubbiamente la sigla delle cose perfette.

Ma forse sul modo un po' freddo e distaccato con cui la giuria (dove quattro membri su cinque erano maestri o esperti del disegno animato o della recitazione a pupazzi) ha guardato al film giapponese, hanno forse insensibilmente influito alcuni fattori, tra cui un eccessivo rigore critico verso le esperienze animate. Perciò, nonostante il loro pregio e valore, i disegni animati non si sono accaparrati alcun « Leone », appena qualche « osella », o d'argento, come quelle attribuite al film statunitense di George Gordon *Music - The Expressive Language* sulla possibilità di una rappresentazione grafica della melodia, del ritmo e dell'armonia, e al cortometraggio boemo di divulgazione scientifica *Trikrat proc* (t. l. Tre volte perché) di Rudolf Obdrzalek, o di bronzo, come quelle gratificate al discreto e

pulito cartone americano di Sy Wexler sull'educazione sessuale degli adolescenti *Human Growth* e all'apologo russo di Kruglikov *Barankin, budj celovekom* (t. l. Sii un uomo, Barankin) sulla convenienza per l'uomo di restare tale e di non cercare fortunose metempsicosi nel mondo animale degli uccellini, delle farfalle e delle formiche. Mentre poi gli abili cartoni di John Halas, sia *Wonders of Wool* che *The Kindnapped Child* sono stati bellamente accantonati dal vasto palmarès, i disegni e le animazioni bulgari, notevoli tuttavia per grazia e buon gusto, sul tipo del cortometraggio di D. Donev *Circus* e dei pupazzetti di carta ritagliati di S. Popaldjkov, *Le monachine,* nonché della parabola breve di B. Mavrodinova *Pedagocical poem* (t. l. Poema pedagogico) e della favoletta della Buchvarova, *Dlinye usci* (t. l. Le lunghe orecchie), sono stati posposti, nel verdetto finale, al film d'azione di D. Petrov, *Il capitano* (t. l.), che è solo un fiacco raccontino a colori sulla buona volontà e sulla operosità sociale di un paio di bande rivali a livello « pionieristico », a cui, con parecchia generosità, forse anche con un pizzico di diplomatica cortesia, si è regalato una « osella » di bronzo.

Il che, forse, è servito a ribadire una quasi polemica preferenza della giuria verso il film a soggetto, recitato da ragazzi, magari senza troppi sottofondi didattici o troppe presunzioni moralistiche ma costruìto con serietà e con una struttura drammatica non dissimile da quella del cinema per adulti. In tal caso la scelta appare una giusta presa di posizione verso chi vorrebbe per i ragazzi un cinema asettico e dolciastro, sottratto ai dolori e ai traumi della realtà quotidiana, e non sarebbe disposto ad accettare un film solo perché un coltello passa per le mani di un ragazzo o la storia parte da una dura esperienza di guerra o la lievitazione sentimentale a volte si intorbida per certe crudezze adolescenti.

È vero che due « Leoni », quello della categoria dei film per l'infanzia e l'altro della categoria dei film per la fanciullezza, sono stati assegnati a due opere che traboccano di buoni sentimenti e di notazioni gentili, quasi al limite della favola bella, e cioè ad *Anicka jde do skoly* (t. l. Anicka va a scuola) del boemo Milan Vosmik, che presenta l'ingresso di una bimba nel mondo della scuola e delle amicizie infantili e ne segue le opere e i giorni fatti di niente, di giochi, di emulazioni, di incontri, di scoperte, e a *Slepaija ptijza* (t. l. Il pellicano cieco) del russo Kanzl, che ripropone con un racconto largo e disteso l'amore generoso di un ragazzo per la natura e per gli animali. Ma per il « Leone » della categoria

dei film per l'adolescenza e per il « Gran Premio » della XV mostra, la giuria ha dato i propri favori rispettivamente al film jugoslavo di Mate Relija *Opasan put'* (t. l. Il viaggio pericoloso) e alla commedia drammatica *Gadzina pasovery rozy* (t. l. Ritorno romantico) della polacca Halina Bielinska.

Il film jugoslavo è un lavoro di forte tensione drammatica. Due fanciulli scappano da un lager tedesco per andare alla ricerca delle belle mele rosse da riportare alla piccola Milica, internata con loro in un campo di concentramento per sloveni, e affrontano un viaggio pieno di pericoli e traversie e talmente ricco di incontri inconsueti che i due ragazzi finirebbero per dimenticare la ragione della loro evasione (tanto più che uno dei due si era inizialmente mosso solo per un vago desiderio di fuga), se un giorno un frutteto non facesse loro improvvisamente ricordare le mele rosse di Milica, che essi non riescono però a raccogliere perché un bombardamento massacra ogni cosa e distrugge ogni sogno. Film amaro, striato a volte da venature allucinate e tragiche, *Opasant put'* pecca per un ritmo eccessivamente lento e pausato, ma conserva tuttavia un buon impianto strutturale intorno a cui si incorporano con un discreto equilibrio espressivo, motivi d'ordine diverso, drammatici patetici, sentimentali, umoristici.

Ancora più vasta, e soprattutto graduata con maggiore finezza e sapidità, è la gamma dei toni che modulano il pentagramma del film polacco di Halina Bielinska, mentre invece l'altro lavoro polacco di Jan Batory, *O Dwoch takich oO ukradli ksiewsich* (t. l. I ladri della luna), nonostante la favolosità scenografica e cromatica del racconto, resta nell'ambito, già altre volte ammirato, di un sapiente manierismo. Per *Gadzina pasovey rozy* si ha forse il sospetto che non si tratti neppure di un film per ragazzi, ma di un bel film tout court. Sa di pretestuoso il punto di partenza, con quel vetro del vecchio ritratto della zia Eleonora che si rompe e ricaccia la nipote Ania, una ragazza d'oggigiorno, indietro di tanti anni, in un altro secolo. Ma una volta superato il congegno macchinosetto e non del tutto indispensabile, il film si dipana con felicità di notazioni di costume, con freschezza di spunti, persino ironici, con appropriatezza di episodi che portano innanzi non solo uno scontro naturale di generazioni lontane, ma anche uno stridore di forme culturali, di atteggiamenti di vita, di condizioni umane, di prospettive spirituali. Ania infatti porta seco la psiche di una adolescente a noi contemporanea, quella degli anni sessanta, e non sa accettare

la inedita e sconcertante cattività del secolo scorso, fermo ad un ossequio formale e chiuso in una ipocrisia da manuale di belle creanze, e perciò tenta la rivolta, il ritorno necessario all'oggi e ci riesce alla fine, proprio quando sembrava ormai scontata una sua perpetua cristallizzazione nel mondo di ieri.

Questo film polacco non è proprio dunque un film per ragazzi, se non altro perché essi non sarebbero in grado di cogliere le allusioni a volte troppo sottili e di gustare sotto l'aspetto farsesco anche il sottofondo critico di alcuni episodi, come le feste di fidanzamento e la vita di spiaggia del secolo scorso, e neppure forse esso è un film per adolescenti, almeno della nostra mentalità e formazione. Prova ne sia che la direzione del festival aveva confinato il film in una proiezione speciale, per inviti, e ad un'ora quasi impossibile: non ci si deve quindi meravigliare se più di qualcuno se ne è andato da Venezia senza avere visto il film migliore. Perché in assoluto *Gadzina pasovey rozy* lo era, ma, ovviamente, in misura minore se rapportato agli schemi vieti e alquanto rinsecchiti di ciò che, almeno nel mondo anglicizzato, si ritiene, film per ragazzi, di cui sono stati un esempio indicativo, oltre il film inglese sopraccitato, l'altro lungometraggio britannico, *The Flood* di Frederic Goode, lacunoso e stiracchiato, nonché il film australiano di Andrew Steane *They Found a Cave*, monotono e noioso, e quello indiano di Ezra Mir *Raju e Gangaram* (t. l. Il ragazzo e il pappagallo).

Una volta dire film per ragazzi voleva dire appunto cinema di Mary Field e della « Children's Film Foundation »; oggi invece vuol dire cinema polacco, boemo, russo, jugoslavo. Ma né ieri, né oggi salvo rare eccezioni, riesce a voler dire cinema italiano. Può essere strano che una cinematografia che maramaldeggia con orgogliosa sicurezza ad ogni festival internazionale (quest'anno non ha mancato un solo bersaglio, vincendo sinora a Mar del Plata, a Cannes, a San Sebastiano, a Berlino, a Mosca), si riduca ad una misera comparsa al festival veneziano del film per ragazzi. Di chi la colpa? Sarebbe facile risolvere l'interrogativo, gettando le solite accuse sull'esterno della questione, imputando ogni difetto alla insufficienza delle regolamentazioni legislative in favore del cinema per la gioventù o alla carenza di un circuito specializzato. Sarebbe facile, ma troppo semplicistico: la realtà è che manca, da noi, e non solo nel cinema ma, a voler ben guardare, anche in letteratura, un plafond culturale e una sensibilità istintiva da cui prorompano artisti e

poeti per il mondo dell'infanzia. E allora ci si limita a sovrabbondare di istituti che si danno un gran d'affare organizzando centri di studio e cicli di proiezioni, e a consolarsi con le disquisizioni accademiche sul cinema educativo. E a Venezia se ne vedono ogni anno i relativi frutti! È già molto che un regista italiano sia arrivato quest'anno ad ottenere una « osella » di bronzo! Se l'è meritata Giuseppe Meli per *Nozioni di meteorologia*: *I venti,* un documentario lodevole per linearità e semplicità, il quale si distacca dai troppi documentari nostrani, tra cui a Venezia sono stati presentati due film di Giuseppe Sebesta, *Le formiche* e *Un prodigio della natura, Acqua viva* di Venceslao Moldavia e *Tecnica del movimento* di Remo Bussotti, nonché un altro film del Meli, *L'occhio e la visione,* documentari che occhieggiano il largo pubblico delle sale e le scolaresche insieme e risultano spesso inefficaci sul piano didattico per eccesso di concentrazione e per la indisponente logorrea del commento parlato.

In passato ha ambito a qualche grosso premio e si era impegnato con una serie di film per ragazzi anche il bresciano Angio Zane: anch'egli ora sembra stia smobilitando. *Il piccolo campanaro,* un breve elogio del giovane Gaudenzio Salari di Paspardo, « premio della bontà » della Fondazione Belloni, non è più di un elzeviretto leggero, a mezzo tra la lezione deamicisiana e il documentario lirico, che è poi, in fin dei conti, anche il difetto e l'oscillazione di *Penne di pavone* del veneziano Ruggero D'Adamo, proclive ad un certo manierato crepuscolarismo di origine cineamatoriale.

Ne migliori sono apparsi i cortometraggi dei cugini d'oltr'Alpe. Persino il laudatissimo *Le poulet* di Claude Berry è appena un raccontino grazioso, mezzo affettuoso, mezzo ironico, mentre *Le menuisier* di James Blue ripropone i temi farseschi e le accelerazioni frenetiche delle comiche di cinquant'anni fa e *Malmaison* di Jacques De Casembroot con quegli sfatti ricordi degli ultimi giorni di Napoleone è intriso zeppo di gonfia epicità e di lirismo decadente. E non parliamo poi del filmetto tunisino di Peter Fleishmann o dei racconti « faunistici » del Nordeuropa; *La rose de sable,* per raccontare la storiella di un ragazzino indigeno alle prese con un transistor lo fa con forme elementari e tecnica insufficiente, e *Due ragazzi con i piccioni* (t. l.) dei norvegesi Lui e Haakon Sandeberg e *Koen og kamelen* (t. l. La mucca e il cammello) del danese Jorgen Vestergaard sono appena dei bamboleggiamenti in 16 mm., accettabili solo per una artigianale perizia nell'uso del colore.

Questa ultima caratteristica, unita però ad una più matura scioltezza narrativa, si ritrova anche nei 16 mm. di marca statunitense, specialmente in quelle « Selezioni Cine » a carattere aneddotico con cui si illustrano la vita sociale di un alveare (*City of Bees* prodotto dal Moody Institute), o il ciclo completo di sviluppo di un fiore (*How Does a Garden Grow?* di Abram D. Murray), o le fantasticherie di un bimbo che sogna un'avventurosa partenza con un Jet (*Airport in the Jet Age* prodotto dalla Churchill Films), o alcune tradizioni del costume giapponese viste magari entro un breve plesso narrativo (*Japanese Boy - The Story of Taro* di William Deneen), o ancora i campeggi stagionali delle giovani esploratrici (*This Is Girl Scouting* di Lee R. Bobker). E anche se a 35 mm. non è diverso lo schema che regge *This Land* di Thomas Taylor, una scarrozzata in montagna di alcuni ragazzi con il loro maestro, e che si ritrova anche nel documentario italiano di Piero Nelli *Avventura della vacanza* su una giornata di vita nella colonia montana di San Sicario.

Per questa rigidità e monotonia di strutturazione dei propri cortometraggi, la selezione americana, che, numericamente parlando, era seconda solo a quella italiana, ha finito per attenuare il peso della propria partecipazione, differentemente da quanto ha fatto la Cecoslovacchia, presente alla XV edizione della mostra veneziana, soltanto con cinque film, ma tutti diversi tra loro, non solo sul piano tecnico, ma anche su quello narrativo, variamente impostato e risolto a seconda del pubblico cui il film era diretto. Un lungo e un cortometraggio erano dedicati all'infanzia, un'altra simile doppietta alla fanciullezza e un terzo lungometraggio all'adolescenza. I due cortometraggi poi si diversificano per la tecnica di animazione: il primo, *Kulicka* (t. l. La pallina) di Hermina Tyrlova, che presenta i reciproci giochetti di un gattino e di una biglia di vetro, sfrutta i segreti ormai perfezionatissimi in Boemia del cinema a pupazzi, mostrando, tra l'altro, quanto giovi agli studi di Gottwald il lavoro di équipe, contrariamente a quanto succede al solitario italo-norvegese Ivo Caprino rivelatosi a Venezia una decina d'anni fa per alcuni preziosi film a pupazzi di plastilina e pressoché fermo ancora a quelle esperienze, come rivela l'ultima sua favoletta presentata quest'anno a Venezia, *Reve enka* (t. l. La volpe vedova). Il secondo cortometraggio boemo *Trikrat proc* (di cui si è già fatto precedentemente cenno) è invece un cartone animato, agile e piano,

che imposta tre problemini scientifici come fossero storielle di interesse ricreativo.

Dei tre lungometraggi, il migliore indubbiamente è *Anicka jde do skoly* dedicato all'infanzia. Invece *Clown Ferdinand* di Jindrich Polak, sia pur offrendo un inedito tentativo di trasporre le forme del cinema fantascientifico al livello della sensibilità e del gusto dei ragazzi, vale meno perché spezza la storia di un clown e di tre bambini in viaggio su una nave spaziale in due tronconi, nel primo dei quali il regista, forse per accattivarsi le attenzioni anche dei più piccoli, indulge a lungo su una ripresa del bagaglio comico e farsesco delle vecchie pantomime da circo. Il film di Josef Pinkava, *Prazdneny s Minkov* (t. l. Vacanze con Minka), poi sembra furbescamente ricalcare le orme del premiatissimo ed eccellente *Trapeni* (t. l. Tormenti) di Karel Kackyna, allargando lo studio psicologico delle reazioni e degli incantamenti di una adolescente di fronte alla natura e al suo cavallo, alla presentazione di un gruppetto di ragazzi che va a passare le vacanze all'alpeggio, insieme con il cavallino Minka; sennonché la diversa prospettiva finisce per riflettersi in un racconto tecnicamente ben condotto e sostenuto da un brillante ritmo musicale, ma alquanto generico, e nel quale la presenza di Minka sa di pretestuoso. Il che però non influisce negativamente sul livello recitativo. In tutti e tre i film boemi infatti si riscontra una stupefacente maturità espressiva e mimica dei piccoli attori che sembrano vivere la loro parte, con sofferenza e sincerità, anche quando scene e personaggi appaiono ideati con un disegno abbastanza convenzionale.

La stessa osservazione si può estendere ai protagonisti del film jugoslavo sopraccitato, nonché dei due lungometraggi russi *Slepaija ptijza,* già citato, e *Djetji Pamira* (t. l. I ragazzi del Pamir) di V. Motil. Quest'ultimo si riporta ai momenti iniziali della rivoluzione leninista, vista di riflesso, da un villaggio del Pamir, dove il contrasto padroni-servi si configura in una forte ostilità tra l'altero figlio del giudice e gli altri, la quale però alla fine si attutisce con la riconciliazione generale, in cui tutti sembrano aderire alle nuove idee, incarnate dal maestro del villaggio. Il racconto procede a episodi, divisi da una serie di foto, accelerate a volte sino a dare un'impressione di azione animata, incastrate a volte con valore pospositivo, e a volte infine con intenti paradigmatici. L'interesse tecnico-formale, cui si aggiunge una robusta colonna sonora, è in parte diminuito da una eccessiva politicizzazione del film in chiave di

semplicioneria patriottarda: il che forse ha contribuito ad escludere il film dal palmarès, in cui invece hanno trovato posto gli altri tre lavori russi, compreso il cortometraggio di Testov *Alla frontiera tra due mondi,* nel quale il regista, presentando i fenomeni di alcune piante studiate specialmente con la ripresa accelerata, lo ha fatto con efficacia e concreta appropriatezza visiva.

In un ambito quasi consimile si muove *La forêt continue* del regista belga M. Thonne: ma la descrizione della natura è svolta qui su un piano poeticizzante e talora lirico, con un discorso egregio ma ormai consueto e scontato. Di un regista belga, André Delvaux, è anche il film *Le chemin des écoliers,* il quale però presentando lo scarso rendimento di uno studente dovuto alle distrazioni femminili e alle scarse attenzioni dei genitori, mostra quanto gracile sia il soggetto, eterogenea la forma e persino contraddittorio lo scopo educativo, quando più delle discussioni del consiglio di classe o della finale romanzina del padre ciò che affascina sono le lunghe corse in motoscooter e i dolci acerbi sospiri dei primi incontri d'amore.

Evidentemente, la mostra di Venezia dovrebbe snellirsi; quest'anno si sono visionati ben 53 film, e non tutti « realizzati su un piano di dignità artistica e tecnica » o « rispondenti alle finalità » regolamentari. Troppi film: sarebbe meglio sceverare con maggiore severità, lasciando perdere la zizzania o l'esperimentino di poco conto. Il cinema per ragazzi ormai è una cosa seria: lo stanno a dimostrare, se non altro, le quindici consecutive edizioni della mostra internazionale di Venezia.

ALBERTO PESCE

La giuria della XV Mostra Internazionale del Film per Ragazzi — composta da Serghej Obrazov (U.R.S.S.), presidente, Giuseppe Flores d'Arcais (Italia), Vatroslav Mimica (Jugoslavia), Jiri Trnka (Cecoslovacchia), Maria Signorelli (Italia) — ha assegnato i seguenti premi:

GRAN PREMIO della Mostra (per il miglior film): *Gadzina pasovey rozy* (t. l.: Ritorno romantico) di Halina Bielinska (Polonia);

LEONE DI SAN MARCO (per il migliore film di categoria): *a*) film per l'infanzia: *Anicka jde do skoly* (t. l.: Anicka va a scuola) di Milan Vosmik (Cecoslovacchia); *b*) film per la fanciullezza: *Il pellicano cieco* (t. l.) di Kanzl (U.R.S.S.); *c*) film per l'adolescenza: *Opasan put'* (t. l.: Il viaggio pericoloso) di Mate Relÿa (Jugoslavia);

OSELLA D'ARGENTO: *a*) film per l'infanzia: *The Rescue Squad* di Colin Bell (Gran Bretagna), per i film ricreativi, e *Music - The Expressive Language* di George Gordon (U.S.A.), per i film educativi-didattici; *b*) film per la fanciullezza: *Le poulet* di Claude Berry (Francia), per i film ricreativi, e *Trikrat proc* (t. l.: Tre volte perché) di Rudolf Obdrzalek (Cecoslovacchia), per i film educativi-didattici; *c*) film per l'adolescenza: *Prazdneny s Minkov* (t. l.: Vacanze con Minka) di J. Pinkava (Cecoslovacchia), per i film ricreativi, e *Alla frontiera fra due mondi* di Testov (U.R.S.S.), per i film educativi-didattici;

OSELLA DI BRONZO: *a*) film per l'infanzia: *Sii un uomo, Barankin* (t. l.) di Kruglikov (U.R.S.S.), per i film ricreativi, e *Nozioni di meteorologia* di Giuseppe Meli (Italia), per i film educativi-didattici; *b*) film per la fanciullezza: *Wanpaku oji no orochi taiji* (t. l.: Il piccolo principe e il drago dalle otto teste) di Yugo Serikawa (Giappone), per i film ricreativi, e *La forêt continue* di M. Thonne (Belgio), per i film educativi-didattici; *c*) film per l'adolescenza: *Il capitano* (t.l.) di D. Petrov (Bulgaria), per i film ricreativi, e *Human Growth* di Sy Wexler (U.S.A.), per i film educativi-didattici.

Nessun film è stato presentato per la categoria televisiva.

Trieste: il primo festival della fantascienza

I saggi sulla fantascienza, ormai non più tanto rari nemmeno in Italia, si aprono quasi tutti con l'affermazione che dare della « Science Fiction » una definizione completa ed esauriente è molto difficile se non impossibile, cui segue immancabilmente una definizione, effettivamente incompleta e non soddisfacente. La parzialità e l'incompletezza di queste definizioni dipendono dal fatto che esse, quando non sono addirittura normative, come quella di Bergier che, attribuendo un'esagerata importanza alla validità del presupposto scientifico, per essere conseguente è poi costretto ad escludere le opere di uno « science fictioneer » universalmente riconosciuto ed apprezzato come Bradbury, si risolvono in un elenco dei temi su cui si imperniano la maggior parte dei racconti di fantascienza. Oltre all'evidente difficoltà di essere completi in questa elencazione di contenuti è chiaro che non è possibile a questi saggisti chiudere nel loro elenco gli innumerevoli temi fantascientifici che non sono ancora stati sfruttati da alcuno scrittore, ma che cionondimeno vi entrerebbero di diritto. Succede insomma con la fantascienza quanto è successo con il cinema con le teorie dello specifico filmico; perché la fantascienza, come il cinema, è un evento vivo e in evoluzione che non può essere chiuso entro categorie fissate « a priori ». E nello stesso modo che è errato pretendere di definire la fantascienza

entro schemi angusti che, per un verso o per l'altro, ne lasciano fuori i suoi scrittori migliori, non si può nemmeno darne una definizione talmente generica da farvi rientrare opere, che con essa non hanno nulla a che vedere, come l'« Utopia » di More, « La città del sole » di Campanella, il « Somnium » di Keplero, etc., come fanno per esempio i curatori della Mostra del libro e del periodico di fantascienza.

Ma se è quasi impossibile dare una definizione della « Science Fiction » come genere letterario — e di genere letterario comunque va ricordato che si può parlare non come di una categoria estetica, ma solo nell'ambito di una problematica psicologica e sociologica — più proficuo sembra sia darne una spiegazione appunto nei soli termini in cui è precisabile, e specificamente facendo riferimento ai suoi lettori e alle esigenze che in essi soddisfa questo filone della letteratura popolare. La letteratura fantascientifica infatti viene messa in circolazione tra un pubblico di lettori fedeli da riviste specializzate che ospitano soltanto essa. Fantascienza quindi — e non è una tautologia — è tutto quanto viene pubblicato da determinate riviste che vivono grazie all'esistenza di un gruppo determinato di lettori che le leggono, condizionandone contenuti e caratteri, e che trovano in esse la soddisfazione a certe loro esigenze. Sembra quindi interessante scoprire quali siano i bisogni che vengono soddisfatti dalla lettura del racconto di « Science Fiction ».

In effetti una risposta soddisfacente può essere data solo da un'indagine psicologica motivazionale che, scavando sotto alle razionalizzazioni, evidenzi la vera natura di queste esigenze. Grosso modo, però, penso sia possibile esplorare questo terreno anche ingenuamente. Si può innanzitutto osservare come il gruppo dei lettori di fantascienza non sia omogeneo, ma sia distinguibile in almeno due sottogruppi, che leggono racconti con caratteri sostanzialmente diversi e che negli U.S.A., la patria e il maggior produttore della « Science Fiction », fanno capo a periodici diversi. In Italia la distinzione è più difficile per l'esistenza di una grossa collana di fantascienza che attinge indifferentemente ai due generi e che è quindi probabile veda variare la composizione e il numero dei suoi lettori di fascicolo in fascicolo, benché anche da noi esistano un paio di riviste che hanno un carattere omogeneo e che sembrano avere un pubblico consumatore fisso.

La distinzione che si può fare è quella già nota tra fantascienza « calda » e fantascienza « fredda ». Alla prima appartengono tutti

quei racconti che prendono lo spunto dalle possibilità offerte dalla « Science Fiction » per dar vita a personaggi dalle « super-qualità » e farli muovere in mezzo a grandi eventi (catastrofiche guerre galattiche, scontri con i più orribili mostri, etc.). È tutta una letteratura del « più » e del « super », in cui ogni cosa assume proporzioni macroscopiche. La fantascienza « fredda » è quella che, viceversa, sviluppa in modo coerente determinati temi attuali collocando le storie nel futuro per avere la possibilità di accentuare determinati caratteri o tendenze della vita contemporanea, in genere con scopi chiaramente e dichiaratamente critici; appartiene a questo gruppo la cosiddetta fantascienza « sociologica ». A questo filone appartengono anche tutti quei racconti che sviluppano paradossi puramente logici, che nascono dalla negazione o dall'asserzione portata alle estreme conseguenze di qualche principio o ipotesi scientifica.

A quali esigenze sono riconducibili questi due grossi filoni? Ripeto che a questo quesito potrebbe essere data una risposta esauriente solo da una ricerca psicologica scientificamente condotta. Comunque sembra plausibile supporre che la fantascienza del primo tipo abbia la funzione tipica di tutta la letteratura d'evasione, ma che proprio per il fatto di avere sempre al suo centro un « supereroe » che affronta e vince « super-ostacoli » e « super-nemici », attraverso i processi psicologici della proiezione e dell'identificazione, dia a un certo tipo di lettere una più efficace soddisfazione alle sue ambizioni e ai suoi desideri di potenza frustrati da un'esistenza oggettivamente mediocre.

Esclusion fatta per i racconti sui paradossi logici che sono solo degli intelligenti « divertissements », più interessante sarebbe indagare sui moventi che stanno alla base del consumo delle opere del secondo filone, ed in particolare della fantascienza « sociologica », che interessa un numero molto più limitato di lettori, qualitativamente però più esigenti e anche intellettualmente e culturalmente più qualificati. E può giovare a questo proposito osservare come l'edizione italiana della rivista americana « Galaxy », che conta in Italia circa undicimila lettori e che pubblica racconti quasi esclusivamente del tipo che sto considerando ora, da un sondaggio fatto alcuni anni fa, risulta avere dei lettori costituiti per l'ottanta per cento da professionisti. Quali esigenze soddisfa la fantascienza « sociologica » che ci presenta in genere una società futura dominata dalla pubblicità subliminale o schiava dei consumi, come nei racconti di Frederik Pohl, o in cui la pace mondiale e l'equilibrio mentale

dei cittadini sono garantiti da istituzioni legalizzate, che invece di condannare l'omicidio, lo regolano, riconoscendo ad esso la funzione socialmente positiva di scaricare l'aggressività in maniera controllata, come nei racconti di Robert Sheckley? Kingsley Amis nel suo saggio « New Maps of Hell » (ed. it.: « Nuove mappe dell'inferno ») sostiene che i lettori di questa « Science Fiction » sono uomini progressisti, politicamente impegnati. Se questo è vero — e non mi pare difficile crederlo —, proprio per il fatto che si pone fuori della realtà per criticarla, la fantascienza sembrerebbe avere il ruolo di placare la componente nevrotica del progressista impegnato che, come il « barone rampante » di Calvino, per operare in favore della società, è costretto paradossalmente a viverne in qualche modo al di fuori. E resta inoltre il dubbio che questi racconti conseguano in definitiva un risultato sostanzialmente conservatore, come la barzelletta politica in periodo fascista, che si dice fosse favorita dal regime per la sua capacità di scaricare, senza pericolo per l'ordine costituito, l'aggressività degli scontenti tra cui circolava. L'avvicinamento non è gratuito come sembra perché il racconto di fantascienza ha spesso anche i caratteri della barzelletta: indica il problema esasperandone i caratteri più salienti, ma senza additarne alcuna soluzione (come in tutti i racconti di Pohl, che è considerato il « big » della fantascienza « sociologica » e l'unica eccezione a quanto mi consta è Wyndham in alcuni suoi racconti, come per esempio nell'esemplare « The wheel »), e spesso si chiude nella brevità e nella riduzione alla trovata, con finale a sorpresa (e valga come esempio il notissimo « Sentry » di Brown).

Questa — naturalmente — è solo una proposta di avviare gli studi in questa direzione e di cercare anche in questo senso il criterio per una più adeguata definizione della fantascienza. Una comprensione del problema in questo ordine di idee avrebbe anche il vantaggio di dare una spiegazione esauriente del perché il cinema sinora si sia rivolto, e con ogni probabilità continuerà a rivolgersi, quasi esclusivamente alla « Science Fiction » più volgare e meno interessante, quella appunto « calda »: in quanto cioè essa soddisferebbe una esigenza profonda, radicata in molti uomini. Il cinema, dovendosi rivolgere ad un pubblico indifferenziato e non selezionabile ed essendo condizionato da interessi economici che gli impongono la produzione di film che riscontrino un largo successo, non potrebbe orientarsi sulla realizzazione di opere che incontrerebbero il favore e la comprensione solo di un ristretto numero di persone.

Tanto più che la fantascienza in generale, ma soprattutto quella più intelligente, di contenuto sociologico, ha elaborato tutto un complesso sistema di simboli e di convenzioni (come appunto anche, per esempio, i partiti di estrema sinistra), comprensibili agevolmente solo da quel ristretto numero di iniziati che sono i suoi lettori.

Quello sociologico, comunque, rimane certo il filone più interessante della « Science Fiction », e, probabilmente con l'occhio rivolto ad esso, Gastone Schiavotto, l'organizzatore del I° festival internazionale del film di fantascienza, ha operato la selezione dei film da ammettere a concorso. In realtà non credo di andare lontano dal vero dicendo che una selezione vera e propria non c'è stata e che dei film mandati dai produttori uno solo è stato scartato, il giapponese *Gorath,* perché considerato non fantascientifico, o comunque di una fantascienza scadente, in quanto svolge una comune storia di mostri. A questo proposito va anzi osservato come, in quanto « primo » festival del film di fantascienza, questo avrebbe dovuto dare un panorama quanto più completo possibile della produzione cinematografica di questo genere: esso quindi ritengo avrebbe dovuto ospitare anche il film giapponese, tanto più che sono state accettate opere anche non fantascientifiche e che il livello medio dei film presentati è piuttosto basso; e soprattutto sarebbe stato opportuno non limitare il festival ai soli film inediti in Italia. Sono mancate al festival opere che possano decisamente essere classificate di fantascienza sociologica; vi sono comunque alcuni film in cui questo ordine di interessi è presente, seppure marginalmente.

Muz z prvniho stoleti (t. l. L'uomo del primo secolo) (di O. Lipsky (Cecoslovacchia).

Così nel film cecoslovacco *Muz z prvniho stoleti* (t. l. L'uomo del primo secolo) di Oldrich Lipsky, che — in verità piuttosto ambiguo — benché sul piano della satira, in una qualche misura si propone anche di considerare gli aspetti di carattere morale e sociale che un avanzatissimo progresso tecnologico comporta. Nel tono della commedia — e della commedia il film ha anche l'impianto teatrale piuttosto pesante — si svolge la vicenda di un operaio del XXI secolo che per errore parte con un'astronave spaziale andando ad approdare sulla terra del XXV secolo. Con un ottimo avvio che ricorda il miglior René Clair, il film scade rapidamente alla noia della lezione morale che non può certo essere riscattata soltanto dall'interpretazione relativamente buona di Milos Kopecky, che però richiama troppo apertamente Chaplin, in una

meccanica ripetizione di certe sue movenze. Ambiguo si è detto questo film per la frattura che c'è tra l'immagine visiva, in cui il protagonista è seguito con viva simpatia nei suoi contatti con il mondo tecnologicamente progredito ed altamente meccanizzato del XXV secolo, nel quale ormai poco posto rimane per la vita del sentimento, e il dialogo, in cui si rivela la meschinità e l'egoismo di quest'uomo del XXI secolo in contrapposizione alla perfetta civiltà morale e spirituale, oltre che tecnologica e scientifica, del mondo futuro.

L'amateur de cybernetique di S. Szwakopf (Polonia).

Nei modi della satira, ma con tocco assai lieve, e bisognerebbe dire superficiale, è impostato anche il disegno animato polacco *L'amateur de cybernetique* di Stefan Szwakopf, che da un guasto verificatosi nel complesso sistema cibernetico da cui è regolata la vita di una casa trae il pretesto per una divertente serie di « gags » spiritose ed esplosive, ma sempre trattenute nei limiti di un buon gusto che impedisce scadano al livello di certi « cartoons » americani, peraltro tecnicamente forse più curati.

Kybernetica babička (t. l. La nonna cibernetica) di J. Trnka (Cecoslovacchia).

Un « divertissement », perciò, e non un'opera impegnata sul piano morale, quale è invece il cecoslovacco *Kybernetica babička* (t. l. La nonna cibernetica) di Jiří Trnka, che con i suoi delicatissimi pupazzi animati racconta la storia di una bimba che lascia la terra dove vive con la vecchia nonna per andare a trovare i genitori che abitavano su un altro pianeta, dove ella sarà affidata alle cure di una « nonna cibernetica ». Nulla da aggiungere sulle già note qualità del bravo regista cecoslovacco, se non ancora l'ammirazione per gli effetti particolarmente suggestivi che riesce ad ottenere nel conferire al volto immobile dei suoi pupazzi valori espressivi anche molto diversi e compositi, soprattutto con un uso sapiente dell'illuminazione e del colore. Una vivace « vis » espressiva egli riesce perfino a dare alla nonna cibernetica, che non è che una poltrona montata su rotelle da cui esce una fredda voce meccanica; e a questo singolare robot Trnka, oltre alla freddezza della macchina, conferisce una carica di sprezzante irrisione e di aggressiva ostilità nei confronti della bimba che gli è affidata. Così, sotto all'assunto fondamentalmente giusto del film che la macchina non potrà mai sostituire il calore dell'affetto umano, si insinuano i segni di un'impostazione che non esito a definire reazionaria, nella concezione che i

prodotti del progresso scientifico siano in qualche modo oscuramente ostili all'uomo.

A una concezione di questo tipo approdano pure il sovietico *Celovek anfibija* (t. l.: L'uomo anfibio) di Terentev e Nemcenko e l'americano *X-The Man with X-Ray Eyes* di Roger Corman.

Celovek anfibija (t. l.: L'uomo anfibio) di Terentev e Nemcenko (U.R.S.S.).

In termini più palesi questo assunto è presente nel film sovietico che si rifà apertamente al tema e alla concezione morale del « Frankenstein » di Mary Shelley. Tratto da un romanzo di Bljaev, sulla base dello spunto fantascientifico dell'uomo anfibio, cui la possibilità di vivere nell'acqua come sulla terra è stata data dal padre scienziato, con un intreccio inutilmente complesso si svolge la banale storia dell'amore contrastato, prima da un avido ed astuto pescatore di perle, poi dalla natura stessa del « mostro », tra l'uomo anfibio e una giovane donna di cui si è innamorato. Dilungandosi in una stanca narrazione della vicenda, che, ambientata in un paese sudamericano, è zeppa di ingenuità e di contraddizioni, gli autori del film perdono l'occasione di approfondire le interessanti implicazioni psicologiche e sociali dell'insolita situazione. Come la storia della Shelley si conclude con la pazzia del « mostro » che si rivolta contro il suo creatore, responsabile di tutti i suoi dolori, così amaramente si risolve anche questo racconto con la separazione dei due innamorati, perché modificazioni fisiologiche sopravvenute nell'organismo dell'uomo anfibio lo condannano a vivere per sempre nell'acqua, e con il rimpianto addolorato dello scienziato, che assume il significato di un monito a non superare nella ricerca scientifica certi invalicabili limiti imposti dalla natura. Ma se è comprensibile come più di un secolo fa, reagendo ai facili entusiasmi positivistici, la Shelley guardasse con timore a certi sviluppi della ricerca scientifica, riesce difficile capire come questo stesso atteggiamento possa essere assunto nell'Unione Sovietica, tutta tesa alla ricerca scientifica, e che in alcuni settori di essa è il paese più progredito, a meno che questo non sia un segno di quel processo di reazione alla cultura ufficiale mosso da alcuni gruppi intellettuali, che comunque però, almeno nel caso specifico, costituisce un netto regresso ideologico e morale.

X-The Man with X-Ray Eyes di R. Corman (U.S.A.).

A una conclusione simile a quella di *Celovek anfibija* perviene *X-The Man with X-Ray Eyes* di Corman, film dal solido impianto spettacolare, ma artisticamente povero e piuttosto schematico. Uno

scienziato, interpretato da Ray Milland con mestiere, ma senza la bravura che gli è stata riconosciuta dai recensori della stampa quotidiana, scopre un farmaco che acuisce il potere visivo, consentendogli di penetrare oltre la superficie degli oggetti e di vederne la struttura interna. I suoi colleghi non gli dànno credito ed egli, dopo aver ucciso accidentalmente un uomo, è costretto a fuggire e a proseguire nascostamente i suoi esperimenti in un baraccone di fiera. Scoperto, deve fuggire di nuovo e, dopo aver sbancato una casa da gioco grazie al suo potere di vedere per trasparenza il valore delle carte degli altri giocatori, non potendo ormai più controllare la modificazione che ha subito il suo sistema ottico, che gli trasmette delle immagini in cui non sono più riconoscibili gli oggetti che lo circondano, va a finire nel bel mezzo di una riunione di una setta religiosa, dove viene maledetto come creatura del demonio, da lui ispirata a varcare gli invalicabili limiti che la divinità ha imposto alla natura umana. Anche qui, dunque, perdendo l'occasione di approfondire il molto più interessante tema iniziale dell'indifferenza e dell'incredulità con cui viene accolta la scoperta suscettibile di applicazioni socialmente molto utili, che avrebbe consentito di fare di questo film un'opera significativa, sulla scia della brechtiana « Vita di Galileo », il film approda a una concezione pregna di medioevali superstizioni che, proprio nell'ambito della narrativa di « Science Fiction » è stata superata già da molti decenni, ad opera soprattutto di narratori come Asimov, Pohl, Sheckley, Wyndham, etc.

Attack of Puppet People **di B. I. Gordon (U.S.A.).**

Sul cattivo impiego di una scoperta scientifica è viceversa imperniato un altro film americano, intriso di psicoanalisi da salotto, *Attack of Puppet People* di Bert I. Gordon, che racconta la storia di un burattinaio malato di solitudine che lega a sé gli amici riducendoli a proporzioni di bambole. Il film, che si regge esclusivamente sulle situazioni paradossali derivanti dalla disparità di dimensioni tra gli uomini in miniatura e gli oggetti d'uso comune di proporzioni normali tra cui si muovono, e che avevano trovato comunque una resa più efficace nel vecchio *Dr. Cyclops* (Il dr. Cyclops) di Ernest B. Schoedsack, è un prodotto tanto scadente ed insignificante che non merita se ne parli più a lungo.

Amour de poche **di P. Kast (Francia).**

La riduzione degli esseri viventi a piccole proporzioni, e che in questo caso vengono anche cristallizzati, è pure lo spunto fantascientifico dello spiritoso film francese di Pierre Kast *Amour de*

poche, che però, pur con quella narrazione rapida e spigliata che è caratteristica di quasi tutta la produzione francese, riducendosi alla storia dello scienziato che rimpicciolisce l'amante per sottrarla ai controlli gelosi della fidanzata e che se la porta in tasca finché può ridarle le proporzioni normali per amoreggiare con lei, non si solleva al di sopra del livello di un qualsiasi film commerciale da programmazione estiva.

Monsieur Robida **di P. Kast (Francia).**

Pure spiritoso, ma di maggiori pregi, non dico sul piano artistico, ma almeno al livello del divertimento, è l'altro film di Kast, *Monsieur Robida, prophète et explorateur du temps.* Con un intelligente impiego del movimento di macchina e con un buon montaggio, Kast in questo cortometraggio riesce a ben valorizzare, pur senza togliersi il piacere di irridere garbatamente Robida e la fantascienza contemporanea, l'opera piena di estro e di fantasia del disegnatore italiano dell'altro secolo. Non è casuale che Pierre Kast riesca meglio nel cortometraggio che nel lungometraggio. Come i suoi colleghi della « nouvelle vague », arrivato al cinema attraverso le pagine dei « Cahiers du cinéma », di cui è stato anche collaboratore, al film si rivolge con l'animo dello sperimentatore più che con l'esigenza di esprimere un mondo poetico e ideologico organicamente compiuto, conseguendo risultati sostanzialmente sterili e intellettualistici, che solo nel breve arco del cortometraggio possono essere riscattati dalla presenza di un'effettiva fantasia e di una buona dimestichezza con il mezzo espressivo.

La jetée **di C. Marker (Francia).**

Proprio a Kast, sostenitore, come i suoi colleghi dei « Cahiers du cinéma », di una critica irrazionalmente affidata al gusto, ritengo si debbano attribuire gli acritici entusiasmi — da cui non è andata esente nemmeno la giuria, in cui d'altra parte il regista francese era presente ed in grado di esercitare le sue suggestioni — che sono stati tributati al cortometraggio francese *La jetée* di Chris Marker. Dopo la terza guerra mondiale tutto è stato distrutto e solo pochi sono i superstiti, rintanati nei sotterranei del « métro » parigino. Qui uno scienziato tenta un esperimento e, facendo perno sul nitido ricordo che un uomo conserva del volto di una donna incontrata prima del disastro, riesce a rimandarlo a ritroso nel tempo fino a fargli raggiungere il momento cui si riferisce il ricordo. Nella speranza di trovare in quel tempo medicinali ed aiuti per gli uomini ustionati dalle esplosioni atomiche, l'esperimento viene tentato più

volte e, nel passato, l'uomo gode della compagnia della donna, di cui si è innamorato, in un clima di spensieratezza continuamente contrapposto alla drammatica situazione degli uomini che vivono nel « métro ». Quando l'uomo si decide a lasciare definitivamente il suo tempo per vivere solo nel felice passato, il film si conclude con la sua morte, forse in omaggio al principio fantascientifico che, pur consentendo i viaggi nel tempo, non vuole i paradossi derivanti dalla compresenza di due diverse determinazioni temporali di uno stesso uomo. Nulla da eccepire sulla struttura fantascientifica del film, che potrebbe anche essere considerato un interessante tentativo di portare sullo schermo in modo non convenzionale la tematica dei viaggi nel tempo e dei relativi paradossi. La particolarità di questo film, che in tono esclamativo più che criticamente ponderato ha fatto sostenere addirittura a certi giornalisti che esso è « destinato alla storia della cinematografia », è che esso è costituito dal montaggio di immagini fisse. Non nego che il montaggio di questa serie di suggestive fotografie, anche se risente di una certa meccanicità e sembra rispondere a uno schema prestabilito soprattutto nella contrapposizione di passato e presente, che è la nota dominante del film, sia intelligente e riesca a creare situazioni drammatiche di un certo valore espressivo. Ma siamo ben lungi dall'« opera di alto valore in cui l'autore è riuscito a intuire un nuovo linguaggio ». Si ha la impressione di trovarsi di fronte a un nuovo *Hiroshima, mon amour*; come allora un gioco intellettualistico scambiato per rinnovamento del linguaggio e dialoghi dalla struttura soverchiamente letteraria, che non riescono a fondersi con l'immagine in una superiore unità poetica, erroneamente valutati come fattore di artisticità. Non basta togliere il movimento all'interno del quadro per dar vita a un nuovo linguaggio e per fare un'opera d'arte, e non è bastato a questo cortometraggio che, pur entro certi limiti interessante, denuncia palesemente la sua natura di opera progettata e realizzata a tavolino, fuori di ogni rapporto con la vita e con le idee, che sole possono ispirare la creazione artistica.

Icarus, Mongolfier, Wright di J. Engel (Francia).

Un testo letterario ed enfatico, dovuto alla penna di Ray Bradbury, « science fictioneer » dallo stile solitamente vigoroso ed efficace che spesso raggiunge la poesia (un suo romanzo, « Cronache marziane », è stato ospitato nella « Medusa » da Vittorini), commenta i disegni inespressivi e cromaticamente volgari dell'americano

Icarus, Mongolfier, Wright di Julius Engel, cortometraggio che traccia una rapida e sommaria storia dei tentativi umani di volare e che si chiude sulle speranze di poter raggiungere le stelle in un non lontano futuro.

Le origini della fantascienza di A. Silvestri e C. Falessi (Italia).

Enfatico e declamatorio è anche il tono del commento, al quale, ancor più che all'immagine, si affida il cortometraggio italiano *Le origini della fantascienza* di Armando Silvestri e Cesare Falessi, che, attraverso la presentazione di un campionario mal scelto di illustrazioni di pubblicazioni fantascientifiche, con un montaggio piuttosto fiacco tenta di fare una storia della « Science Fiction », mancando però al suo scopo. Partendo da una definizione restrittiva, che, vicina a quella di Bergier, tiene conto solo dei racconti che si basano su legittimi e prevedibili sviluppi del progresso scientifico « stricto sensu », pur ponendo sempre l'accento sull'uomo e sulle sue opere, gli autori dànno della fantascienza un'immagine distorta e superficiale che impedisce loro di farne una storia anche sommaria.

Journey of the Stars di J. Wilson (U.S.A).

Al filone che Silvestri e Falessi hanno messo in luce in modo parziale, senza nemmeno accennare per esempio a quello più interessante della fantascienza « sociologica », appartiene l'americano *Journey of the Stars* di John Wilson, che se è certamente un buon documentario didattico, annoia non poco con la sua ricostruzione del panorama stellare cui assisterebbe un cosmonauta che lasciasse la terra per spingersi fino alla nebulosa di Andromeda.

Zvjezdntje bratia (t. l. : I fratelli del cosmo) di Bogopolev (U.R.S.S.).

Più interessante e spettacolarmente più piacevole è il lungo documentario sovietico *Zvjezdntje bratia* (t.l.: I fratelli del cosmo) di Bogopolev, che mostra tutte le prove e gli allenamenti preliminari cui furono sottoposti i cosmonauti Nikolajev e Popovic e che li segue poi nel loro volo spaziale fino al ritorno a terra. Non si tratta in realtà di fantascienza, ma tutto il segreto da cui sono avvolti gli esperimenti cosmonautici dà egualmente questo sapore al film che, raccontato scioltamente, è però appesantito dall'apparato propagandistico che si inserisce come elemento di disturbo, spezzando il genuino interesse suscitato da questa inedita documentazione sulla preparazione del volo spaziale.

Ma se il desiderio di confrontare gli attuali progressi nel campo della cosmonautica con quelli immaginati dai narratori di « Science

Fiction » giustifica la presenza del film sovietico al festival, non è chiaro quali siano le ragioni che hanno indotto gli organizzatori ad inserire il disegno animato inglese *Little Island* di Richard Williams, che sviluppa un tema esclusivamente fantastico. Con una buona tecnica di animazione e con una notevole fantasia figurativa, nel « cartoon » è narrata la storia di tre omini simboleggianti rispettivamente la verità, la bellezza e il bene, che si trovano su un'isola deserta dove, sviluppando ciascuno attraverso una serie di raffigurazioni simboliche il concetto da lui rappresentato, pervengono all'inevitabile conflitto che si risolve alla fine nella distruzione totale. Certamente il migliore disegno animato di questo festival, *Little Island* lascia un po' perplessi per la sovrabbondanza dei simboli non sempre comprensibili e per il suo fondamentale astrattismo.

Little Island di R. Williams (G.B).

Nettamente inferiori gli altri due cortometraggi inglesi, il mediocre *Moon Struck* di John Halas, realizzato con pupazzi animati di carta, che racconta la storia di due cani che vanno sulla luna a catturare un osso gigantesco, e il banale *The World of Little Ig,* di Frank Tipper, disegno animato che ripete con scarsa originalità i modi dei peggiori « cartoons » disneyani.

Moon Struck di J. Halas (G.B.).

The World of Little Ig di F. Tipper (G. B.).

Sono rimasti da esaminare ancora due film che con diverso impegno e risultato svolgono il tema del viaggio interplanetario, l'inglese *Masters of Venus* di Ernest Morris e il cecoslovacco *Ikarie XB 1* di Jindrich Polak.

Masters of Venus, che in realtà non è un film ma l'insieme di otto episodi realizzati per la televisione dei ragazzi, è la storia piena di incoerenze e di ingenuità di due giovanetti che, partiti per sbaglio per Venere con un'astronave, vincono i venusiani e sventano un loro attacco alla Terra. Realizzato con la pulizia e il decoro tecnico caratteristici della produzione cinematografica britannica, il film è un tipico esempio di quello che Kingsley Amis chiama « melodramma spaziale » e che indica giustamente come il filone della fantascienza più immatura.

Masters of Venus di E. Morris (G.B.).

Non può essere considerato viceversa sotto questa luce *Ikarie XB 1,* che è senza possibilità di dubbio il miglior film di questo festival ed in ogni caso un'opera di non trascurabile valore. Evitando i luoghi comuni del viaggio spaziale e il paradossale concen-

Ikarie XB 1 di J. Polak (Cecoslovacchia).

trarsi di eventi eccezionali, Polak ci dà un'opera veramente matura e completa, in cui la fantascienza, lungi dall'essere pretesto per i consueti quanto inutili giochi di prestigio, diviene la condizione per analizzare il complesso di problemi psicologici e sociali determinati dalla convivenza di quaranta persone lanciate nello spazio su una gigantesca astronave alla ricerca di nuove civiltà. Con un ritmo lento e pacato che bene si armonizza con la condizione di questo gruppo composto da uomini e donne di nazionalità diverse che, lasciatasi dietro la terra, viaggiano nello spazio inesplorato verso l'ignoto, il film racconta la storia di questo viaggio, la cui regolarità è interrotta da due soli episodi drammatici intorno a cui si polarizzano le ansie, le paure e le speranze della piccola collettività. Dopo che l'astronave da poco ha lasciato la terra, quando appena l'equipaggio ha cominciato ad accettare questa nuova realtà, nello spazio si incontra un disco volante del XX secolo il cui equipaggio è stato vittima di un ordigno bellico del suo tempo. Due uomini sono mandati ad esplorare il disco che contiene ancora delle bombe atomiche che, per un incidente, esplodono causando la loro morte. Il montaggio lento e il quasi totale silenzio in cui si svolge conferiscono a questa sequenza un carattere quasi sacrale a questo contatto con il passato e preparano alla soluzione tragica, che assume un preciso significato morale e il senso di una netta presa di posizione nei confronti dell'insensatezza del nostro secolo. Questa resa dei conti con il proprio passato costituisce proprio la premessa e la prima condizione morale dell'esplorazione dell'universo, che farà incontrare alla fine i cosmonauti con un popolo altamente civile. Anche l'altro episodio, che precede la fine, acquista in questo senso un significato preciso ed ha la funzione non meccanica, ma rispondente alla coerenza dell'opera che deve ancora vedere completarsi la presa di coscienza degli uomini della responsabilità e della dignità della loro impresa, di portare la tensione e la drammaticità ad un parossismo che si scioglierà solo, proprio quando a bordo dell'astronave, mentre si leverà il pianto di un bimbo appena nato, ci si renderà conto che se ormai sarà visibile un nuovo mondo abitato lo si dovrà all'aiuto che i suoi civili abitanti avranno dato all'astronave salvandola dalla morte. Questa seconda sequenza, di notevole valore drammatico, tutta condotta sul continuo crescendo di una « suspense » non volgare, è l'episodio della crisi di un pilota che, impazzito perché è stato esposto a delle radiazioni atomiche, riassume in sé le ansie e le incertezze di tutto l'equipaggio, dibattuto

tra la paura dell'ignoto nell'acuta nostalgia della casa terrestre e il desiderio di continuare l'esplorazione nella coscienza di essere la punta più avanzata delle aspirazioni e della volontà degli uomini tutti. Una sequenza condotta avanti magistralmente, come l'altra del disco volante e come tutte le altre che in queste si risolvono, senza perciò avere una minore importanza e valore nell'economia generale del film, nella quale un ruolo non inferiore che all'interpretazione e alla fotografia è affidato all'ottima scenografia dell'architetto Zazvorka, cui va il pregio di aver creato uno sfondo sobrio ed equilibrato alla vita della comunità in viaggio e che ad esso, come in questa sequenza, ha saputo conferire un notevole valore espressivo (la freddezza metallica e la struttura razionale dei lunghi corridoi in cui si muove il pilota pazzo creano un efficace contrappunto al suo bisogno tutto emotivo e irrazionale di ritornare sulla Terra tra gli uomini). Il monito implicito nell'episodio del disco volante, la presenza a bordo dell'astronave di uomini di paesi diversi non più divisi da rivalità ideologiche e politiche, soprattutto il finale del film quando, mentre i cosmonauti superano la crisi di sfiducia e d'impotenza (la stessa crisi — si badi bene — da cui escono sconfitti i personaggi di *Celovek anfibija* e di *X*), gli esseri di un altro mondo dànno loro aiuto dimostrando una superiore solidarietà tra esseri civili, conferiscono al film un impegno e un significato morale che ne fanno un'opera di alto valore emblematico. Dramma fantascientifico del XX secolo hanno definito gli autori questo loro film, che dal dramma ha l'ampio respiro e la solidità architettonica e che avrebbe meritato di avere competitori di più alto livello di quelli che gli sono stati a fianco in questo festival.

E l'augurio che faccio a noi e agli organizzatori del festival è che nella sua prossima edizione, rinunciando ai criteri restrittivi che si sono imposti quest'anno, essi vi accolgano film più numerosi, di più alto livello artistico, di maggior interesse e soprattutto più largamente rappresentativi delle varie direzioni in cui si muove il film di fantascienza.

DARIO MOGNO

I film di Trieste

LE ORIGINI DELLA FANTASCIENZA — **r.** e **s. :** Armando Silvestri, Cesare Falessi - **o. :** Italia.

MUZ Z PRVNIHO STOLETI (t.l. : L'uomo del primo secolo) — **r. :** Oldrich Lipsky - **sc. :** Milos Fiala, Oldrich Lipsky, Jan Fiser - **adatt. :** Zdenek Blaha, Oldrich Lipsky - **f. :** Vladimir Novotny - **m. :** Zdenek Liska - **scg. :** Jan Zazvorka - **int. :** Milos Kopecky (Josef), Radovan Lukavsky (Adam), Anita Kajlichova (Eva), Otomar Krejca (l'accademico dell'istituto di ricerca), Vit Olmer (l'ingegnere Pierre), Lubomir Lipsky (l'operaio del V secolo) - **p. :** Ceskoslovensky Film - **o. :** Cecoslovacchia.

L'AMATEUR DE CYBERNETIQUE — **r. :** Stefan Szwakopf - **p. :** Film Polsky - **o. :** Polonia.

MONSIEUR ROBIDA, PROPHÈTE ET EXPLORATEUR DU TEMPS — **r. :** Pierre Kast - **o. :** Francia, 1954.

JOURNEY OF THE STARS — **r.:** John Wilson - **p.:** Fine Arts Productions - **o.:** U.S.A.

KYBERNETICA BABIČKA (t.l. : La nonna cibernetica) — **r. :** Jiří Trnka - **p. :** Ceskoslovensky Film - **o. :** Cecoslovacchia.

LITTLE ISLAND — **r.** e **p. :** Richard Williams - **o. :** Gran Bretagna.

MOON STRUCK — **r. :** John Halas - **p. :** Halas & Batchelor - **o. :** Gran Bretagna.

IKARIE XB 1 — **r. :** Jindrich Polak - **s.** e **sc. :** Pavel Juracek, Jindrich Polak - **f. :** Jan Kalis - **m. :** Evzen Illin - **scg. :** Jan Zazvorka - **mo. :** Josef Dobrichovsky - **int. :** Zdenek Stepanek (Vladimir Abaiev), Radovan Lukavsky (Mac Donald), Dana Medricka (Nina Kirova), Miroslav Machacek (Marcel Bernard), Frantisek Smolik (Anthony Hopkins), Jiri Vrstala (Erik Svenson), Jaroslav Mares (Milek Wertbowski), Jozef Adamovic (Zdenek Lorenc), Irena Kacirkova (Brigitte), Martin Tapak (Pierre Kubes), Jaroslav Rozsival (il medico), Otto Lackovic (Michal), Rudolf Deyl (Ervin Herold) - **p. :** Ceskoslovensky Film - **o. :** Cecoslovacchia, 1963.

CELOVEK ANFIBIJA (t.l. : L'uomo anfibio) — **r. :** Terentev, Nemcenko - **s. :** dal romanzo di A. Bljaev - **int:.** Korenev, Virzinskaja - **p.:** Leningradskaja Studjia - **o. :** U.R.S.S.

THE WORLD OF LITTLE IG — **r. :** Frank Tipper - **sc. :** Tom Twigge, Will Spencer - **f. :** B. Traylor, Roy Turk - **m. :** Steve Race - **p. :** Halas & Batchelor Cartoon Films Ltd. - **o. :** Gran Bretagna.

ATTACK OF PUPPET PEOPLE — **r.** e **s. :** Bert I. Gordon - **superv. :** Ronald Sinclair - **sc. :** George Worthing Yates - **f. :** Ernest Laszlo - **m. :** Albert Glasser - **e. s. :** Bert I. Gordon - **int. :** John Agar (Bob Westley), John Hoyt (Franz), June Kenny (Sally Reynolds), Michael Mark (Emil), Jack Kosslyn (sergente Paterson), Marlene Willis (Laurie), Ken Miller (Stan), Laurie Mitchell (Georgia), Scott Peters (Mac), Susan Gordon (Agnes), June Jocelyn (Brownie Leader), Jean Moorehead (Janet), Hank Patterson (il portiere), Hal Bogart (il postino), Troy Patterson (l'inserviente dell'ascensore), Bill Giorgio (il portinaio), George Diestel, Jaime Forster, Mark Lowell - **p. :** James H. Nicholson and Samuel Z. Arkoff Productions - American International Pictures - **o. :** U.S.A.

LA JETÉE — **r. :** Chris Marker - **f. :** Olaf - **int. :** Jean Negroni, Helène Chatelan - **p. :** Argos Film - **o. :** Francia, 1963.

ZVJEZDNTJE BRATIA (t.l.: I fratelli del cosmo) — **r.:** Dimitri Bogopolev - **m.:** Rubin - **o.:** U.R.S.S.

X (THE MAN WITH X-RAY EYES) — **r.:** Roger Corman - **s.:** Ray Russell - **sc.:** Robert Dillon - **f.** (Pathé-color, Spectarama) **:** Floyd Crosby - **int.:** Ray Milland (James Xavier), Diana Van Der Vlis (Diane), Don Rickles (Crane), Harold J. Stone (Brant), John Hoyt (Benson) - **p.:** James H. Nicholson and Samuel Z. Arkoff Productions - American International Pictures - **o.:** U.S.A.

ICARUS, MONGOLFIER, WRIGHT — **r.:** Jules Engel - **s.:** Ray Bradbury - **sc.:** Ray Bradbury, G. Clayton Evans - **dis.:** J. Mugnaini - **p.:** Format Films Inc. - **o.:** U.S.A.

AMOUR DE POCHE — **r.:** Pierre Kast - **s.:** dal racconto « Diminishing Draft » di Waldemar Kaempfert - **sc., adatt.** e **dial.:** France Roche - **f.:** Ghislain Cloquet - **m.:** Gogo Goracher, Georges Delerue - **scg.:** Sideny Bettex - **int.:** Jean Marais, Geneviève Page, Agnès Laurent, Régine Lovi, Amédée Pascali, Joelle Janin, Jean-Claude Brialy, France Roche - **p.:** Madeleine Films - S.N.E. Gaumont Contact Organisation - **o.:** Francia, 1957.

MASTERS OF VENUS — **r.:** Ernest Morris - **s.:** M. B. Gregory - **sc.:** Michael Barnes - **adatt.:** Mary Cathcart Borer - **f.:** Reg Wyer - **scg.:** Norman Arnold - **m.:** Eric Rogers - **mo.:** John S. Smith - **int.:** Norman Wooland (Dr. Ballantyne), Amanda Coxell (Pat), Robin Stewart (Jim), Robin Hunter (Peter), Patrick Kavanagli (Mike), Arnold Diamond (Imos), George Pastell (Kallas), Ferdy Mayne (Votan), Jackie Martin (Borlas), Zienia Mertov (Mara), Tony Calvin (Joe), Robert Bruce (George), Andrew Lawrence (Col. Armstrong), Robert James (Stewart) - **p.:** Frank Bundy della Wallace Prod. per la Children's Film Foundation (« serial » in 8 episodi di 16 minuti ciascuno) - **o.:** Gran Bretagna, 1962.

* * *

La giuria del Primo festival internazionale del film di fantascienza, composta da:

Jacques Bergier, scrittore e scienziato (Francia), presidente; Kingsley Amis, scrittore (Gran Bretagna); Pierre Kast, regista (Francia); Gene Moskovitz, critico cinematografico (U.S.A.); Umberto Eco, scrittore (Italia); Luigi Berto, esperto di fantascienza (Italia);

ha assegnato i seguenti premi:

ASTRONAVE D'ORO "ex aequo" ai film *Ikarie XB 1* di Jindrick Polak (Cecoslovacchia) e *La jetée* di Chris Marker (Francia);

SIGILLO D'ORO al film *Kybernetica babička* di Jiří Trnka (Cecoslovacchia) "Per l'umanità con cui sono state rappresentate le nostre reazioni di fronte al progresso tecnologico";

ASTRONAVE D'ARGENTO "ex aequo" ai film *Celovek anfibija* di Terentev e Nemcenko (U.R.S.S.) per le sue qualità poetiche e *X* (*The Man With X-Ray Eyes*) di Roger Corman (U.S.A.) per lo sforzo fatto nel portare i problemi della fantascienza nel film di vasto circuito;

SIGILLO D'ARGENTO al film *Little Island* di Richard Williams (Gran Bretagna) con speciale menzione per il migliore disegno animato.

Note

Una settimana di cinema sovietico

Conserviamo ancora il ricordo della somma di indicazioni e di nuove prospettive critiche nei confronti della produzione cinematografica dell'URSS che potemmo trarre dalla prima « Settimana del cinema sovietico », svoltasi a Roma nel novembre del 1957. In quella occasione, e attraverso opere come Il quarantunesimo *di Grigori Ciukhrai, come* Quando volano le cicogne *di Mikhail Kalatozov, come* il Don Chisciotte *di Grigori Kosintzev, percepimmo netta la sensazione della « grande svolta » che stava perseguendo, sia pure non del tutto agevolmente, il film sovietico dopo venticinque anni dominati da formule rettoriche e apologetiche sovvertitrici di ogni più elementare principio estetico. Le indicazioni precedenti, da* Il ritorno di Vasili Bortnikov *(1953) di Pudovkin a* La cicala *(1955) di Samsonov, potevano lasciare largo adito ad equivoci. Al contrario, il film di Ciukhrai e quello di Kalatozov parlavano chiaro: i caratteri individuali dell'uomo, con la sua carica sentimentale, con le sue ansie ed aneliti quotidiani, non erano più subordinati a schemi di comodo, ad aneliti collettivi di ben diversa natura e tutti comunque convergenti su un'idea fissa: l'edificazione del socialismo perseguita con ogni mezzo in ogni istante dell'esistenza. Ci si rivelò, attraverso quei film, e fra le inevitabili scorie, una dimensione nuova dell'uomo sovietico. Lo sentimmo, una volta tanto, più aderente alla nostra sensibilità e, insieme, alla più genuina tradizione russa dei grandi narratori dell'800. Lo trovammo circonfuso di sollecitazioni formali, di richiami alla natura e al paesaggio; ed anche queste ci apparvero come maniere legittime, spontanee, radicali — seppure retrodatate rispetto all'evoluzione del linguaggio — per infrangere le direttive imposte da anni di uno « stile » che per risultare « popolare » doveva essere a tutti i costi amorfo e impersonale.*

La « Settimana » del 1957 ci aveva dato queste indicazioni e aveva legittimato, di conseguenza, molte promesse. Vi erano, dunque, buone ragioni per sperare che la seconda « Settimana del film sovietico » offrisse i migliori frutti della svolta operata sei anni prima. Invece, se dovessimo giudicare la più recente produzione sovietica dalla maggior parte dei saggi presentati in questa occasione, ne dovremmo parlare in tono molto minore. Resta da vedere, ora, se i sette film che abbiamo visto possano essere considerati vera-

mente rappresentativi dell'attuale situazione del cinema nell'URSS oppure se la scelta della maggior parte di essi sia stata dettata da mal riposte intenzioni commerciali. Siamo più propensi ad aderire alla seconda ipotesi, benché le nuove « direttive per lo sviluppo del cinema artistico » contenute nella risoluzione del Comitato Centrale del PCUS di un anno fa e il severo discorso pronunciato l'8 marzo scorso da Krusciov agli artisti e scrittori dell'URSS possano confortare anche la prima ipotesi. Un « giro di vite » indubbiamente c'è stato, in questi ultimi tempi, nelle cose del cinema sovietico; ma è troppo presto per azzardare un giudizio sul suo peso e sulla sua portata. Anche esso è un aspetto di quella complessa e contraddittoria realtà che si sta manifestando oggi in URSS in ogni campo della sua vita politica e sociale, e quindi anche artistica; ma il suo significato, in un simile contesto, non può essere comunque il medesimo che, attraverso le deliberazioni e i processi che si succedettero segnatamente dal 1932 al 1938, portarono alla totale degenerazione, in nome del « realismo socialista », del concetto di « artisticità ».

In ogni caso, la ripresa di coscienza dell'artista di cinema sovietico, intime od esterne che ne siano state le remore, ha tardato a rivelarsi nella sua interezza. Invece di raccoglierne oggi i frutti più maturi, dobbiamo ancora accontentarci di assaggiarne le indicazioni e i tentativi in sicuro fermento. Tra i film della recente « Settimana », a causa dell'anzidetta corrività delle scelte, soltanto un paio di saggi sono stati rappresentativi in tal senso. Lo è stato soprattutto il film di Mikhail Romm Deviat dnei odnovo goda (t. l.: *Nove giorni di un anno), la cui materia si articola, piuttosto che su una serie di accadimenti esterni, su un concetto morale in evoluzione. Ne è protagonista Dmitri Gusev, che il regista accompagna e analizza in nove momenti successivi mentre si pone in conflitto con le sue responsabilità di uomo e di scienziato atomico. Il sostrato del racconto può apparire elementare (si veda la situazione-limite in cui viene presentato il protagonista, condannato a morire perché contaminato dalle radiazioni mentre tenta di ottenere una reazione termonucleare, o il ruolo ricoperto dalla figura femminile, combattuta tra il marito, alienato dagli affetti per una totale dedizione alla scienza, e un altro uomo). Invece si rivela via via validissimo ai fini dell'invito alla meditazione proposto da Romm, poiché da esso scaturiscono con la migliore evidenza i motivi di un'ampia problematica che coinvolge tutti interi i destini dell'uomo alle soglie dell'era atomica. In tal senso il film di Romm, che ha limitazioni d'altra natura, è il più moderno e avanzato fra quelli che ci ha fatto conoscere la cinematografia sovietica. Esso riunisce abilmente una serie di occasioni per invitare a riflettere sulla situazione del tutto nuova venutasi a creare nel mondo con l'invenzione della bomba atomica, sulla liceità o meno di sacrificare al progresso il patrimonio degli affetti, dell'amicizia, dei rapporti umani, sull'evoluzione scientifica tanto rapida da creare una frattura sempre più vasta tra essa e la massa dell'umanità. È una somma di problemi, quella che il film ci propone, che anticipa addirittura quelli che si presenteranno inevitabilmente in futuro con sempre maggiore pregnanza. Il film offre momenti intensissimi di tali meditazioni: così nel colloquio al ristorante di Mosca come in quello nei corridoi dell'istituto di ricerche o in quello, sem-*

pre di Gusev, con il padre nella natia fattoria di campagna. Quest'ultimo, che si svolge durante il « settimo giorno », rappresenta un momento-chiave nel contesto dell'intero racconto: lo scienziato dice al padre che il suo sacrificio non sarà stato inutile per le generazioni future; ma è chiaro che egli non ne è del tutto convinto. Interviene, al contempo, il chiaro giudizio del regista, il quale tratta stilisticamente la sequenza con un abbandono lirico, degno del migliore Dovzenko che contrasta nettamente con l'esposizione rigida e obbiettiva delle altre sequenze e che è pregna di nostalgia del tempo perduto. Tutto il film poggia su una sceneggiatura elaboratissima e il suo limite risiede proprio nel farla avvertire, nell'assumere i tono quasi di un trattato troppo geometricamente organizzato. Ciò che non pregiudica, tuttavia, la manifesta esigenza del messaggio umano dell'autore né la sua sincerità anche nella soluzione « aperta » e non proprio pessimistica che lascia al racconto a conclusione della « nona giornata ».

Tra i registi sovietici della « vecchia guardia » Romm ci sembra, al momento, il più degno di attenzione. Riandando al suo passato, si può rimarcare che egli fu tra i meno acquiescenti agli indirizzi zdanoviani. Di lui ricordiamo — oltre al film d'esordio Pyshka *(1934), ricavato dal « Boule de Suif » di Maupassant — un'opera del 1937,* Trinadzat, *edita anche in Italia nel dopoguerra con il titolo* Sangue sulla sabbia, *abbastanza spregiudicata per quei tempi, attenta com'era ai valori formali e alla definizione di contrastanti caratteri umani. Forse per farsela perdonare, dovette realizzare subito dopo due pompose e più note agiografie su Lenin. Oggi Romm ha raccolto intorno a sé una piccola schiera di giovani registi, tra cui Ciukhrai, sui quali si può maggiormente sperare per un cinema di vera rottura con gli schemi del passato.*

Se Deviat dnei odnovo goda *è stato di gran lunga il film più interessante presentato nel corso della « Settimana », gli abbiamo tuttavia preferito, per una più immediata rispondenza artistica,* Dikaja sobaka Dingo *(t. l.: Dingo cane selvaggio) di Yuli Karasik che affronta, con estrema delicatezza di annotazioni psicologiche e con effusioni liriche stemperate con felice proprietà di stile, il tema dei primi confusi conflitti sentimentali che si manifestano nell'animo di un'adolescente nel suo graduale trapasso alla vita adulta. Benché presentato l'anno scorso a Venezia nella Mostra del film per ragazzi, dove ottenne il massimo riconoscimento, il film trascende la sua particolare destinazione per attingere a più alti valori: basterebbe in tal senso ricordare come il regista ha affrontato il motivo della complessa situazione famigliare della fanciulla e come da tutto il racconto si rilevi la costante di una struggente malinconia. Non ritorniamo, comunque, su quanto è già stato detto, a proposito di questo film, in occasione della sua presentazione a Venezia.*

Un terzo saggio degno di nota è La verde stagione *(trad. lett.) di Constantin Voinov, la cui vicenda illustra una serie di disparati incontri di un giovane con la gente di una città dove è stato inviato per un'ordinazione di mattoni necessari alla costruzione di un nuovo villaggio. Tali incontri (con un camionista geloso della moglie, con un giovane taciturno che aspira ad andare fra i primi nel cosmo, con l'ex fidanzata, con un tormentato capo-ingegnere, con una ragazza architetto alla quale il protagonista non osa esprimere*

i propri sentimenti, con un prete irruento e con vari burocrati) sono altrettante occasioni di dispute o di comprensioni, ma comunque di meditazioni sulla realtà sovietica d'oggi e spesso su molte delle sue contraddizioni. Il protagonista finisce con l'apparire un personaggio di comodo, molte sue reazioni risultano forzate come il congegno delle situazioni; ma ciò non toglie al racconto un suo vigore per molti versi stimolante che si manifesta soprattutto nei contrastanti conflitti di coscienza del giovane Kolia, ora propenso a ripiegare sui valori del passato ora portato con irruenza a rompere ogni vincolo con esso. Conflitti che, in realtà, si affastellano senza risolversi, ma che attestano per lo meno, nel regista, un certo fervore, una certa esigenza di porsi degli interrogativi. I modi della narrazione sono piuttosto piatti o ricercati con freddezza, fatta eccezione per quanto riguarda la descrizione dei rapporti di Kolia con Irina, la ragazza architetto, così reticenti e tuttavia densi di sottili significazioni. Nemmeno questa « storia d'amore » trova una precisa soluzione, ma in questo caso l'« apertura » lasciata alla sequenza finale acquista un'affettuosa pregnanza e aiuta a dare qualche credito al giovane regista.

I rimanenti film non fanno onore ai presentatori. Zvjezdntje bratia *(t. l. I fratelli del cosmo) di Dmitri Bogopolev non è altro che un mediocre documentario a lungometraggio, infarcito di rettorico nazionalismo, sulle varie fasi di preparazione dell'impresa dei due cosmonauti Andrian Nikolaev e Pavel Popovic* (1). La ballata dell'ussaro (*trad. lett.*) *di Eldar Riazanov, di cui già conoscevamo il puerile film-rivista* Karnavalnaia nocj *(t. l.: Notte di carnevale), pretenderebbe di essere uno spettacolo popolaresco mentre ricalca i motivi più vieti e stantii dell'operettismo viennese o magiaro coi consueti intermezzi canori. Pare che Riazanov sia subentrato ad Aleksandrov nella trattazione del genere « leggero » in URSS, ma gli manca totalmente la genuinità del maestro.* I colleghi *(trad. lett.) di Aleksej Sakharov, riguardando i casi di tre giovani laureati in medicina che si accingono ad affrontare le responsabilità degli adulti, intenderebbe rappresentare i contrasti tra le vecchie e le nuove generazioni. Il tema ricorda quello di un recente film argentino,* Dar la cara, *visto a Sestri Levante; ma quanto il racconto di Martinez Suarez appariva appassionato e sincero nel delineare un tale conflitto, quello di Sakharov risulta schematico, approssimato e sostanzialmente conformistico anche dove smaschera le corruzioni di una parte preoccupandosi subito dopo di controbilanciarle con gli errori dell'altra, fino a pervenire nel finale ad una totale edificazione, giovani e vecchi riconoscendo di avere sbagliato nei giudizi reciproci. Infine,* Voskresene *(t. l.: Resurrezione) di Mikhail Shveitzer è un'ennesima trasposizione del romanzo di Tolstoj che in linea di massima ostenta una scrupolosa fedeltà all'originale letterario, al punto che una voce fuori campo ci ammannisce lunghe letture di brani del testo, ma che inopinatamente trascura di presentare con la stessa adeguatezza i rapporti del ricco possidente Nechliudov con i contadini in fermento. Per tre quarti il racconto*

---

(1) Cfr. anche in questo numero cenno critico di D. Mogno (*Trieste: 1º festival della fantascienza*).

arranca in una maniera illustrativa monotona e pesante affidandosi ad una tecnica primitiva non molto dissimile da quella in voga all'epoca del cinema zarista. Esso prende quota soltanto nella coralità delle sequenze finali che rappresentano la marcia dei deportati verso la Siberia. Qui, finalmente, nel conferire un vivido risalto alle nobili figure dei rivoluzionari imprigionati con la protagonista, il regista riesce a trovare un certo respiro e ad illuminare i fermenti di un rinnovamento sociale in cammino. Tale resipiscenza però non è bastata a riscattare il film dalla sua didascalica piattezza che, aggiunta a quella delle altre pellicole qui sotto ricordate, ha contribuito a conferire all'intero programma della « Settimana » una tonalità grigia che ha finito con l'investire agli occhi dello spettatore anche le cose ottime o buone che pure ci sono state grazie a Romm, a Karasik e a Voinov.

LEONARDO AUTERA

I film della « Settimana »

ZVJEZDNTJE BRATIA (t.l. : I fratelli del cosmo) — **r. :** Dmitri Bogopolev - **int. :** Andrian Nikolaev e Pavel Popovic. (Documentario a lungometraggio).

DEVIAT DNEI ODNOVO GODA (t.l. : Nove giorni di un anno) - **r. :** Mikhail Romm - **s.** e **sc. :** M. Romm e Daniil Kkrabrovitskij - **f. :** German Lavrov - **m. :** D. Ter-Tatevosian - **int. :** Aleksej Batalov, Innokentij Smoktunovskij, Tatiana Lavrova - **p. :** M. Romm per la Mosfilm.

I COLLEGHI (t.l.) — **r. :** Aleksej Sakharov - **s. :** da un racconto di Vasili Aksionov - **sc. :** V. Aksionov e A. Sakharov - **f. :** Vladimir Nikolaev - **int. :** Vasili Livanov, Vasili Lanovoi, Oleg Onofrev, Nina Chatskaja, Tamara Siomina - **p. :** Mosfilm.

DIKAJA SOBAKA DINGO (t.l. : Dingo cane selvaggio) — **r. :** Yuli Karasik - **s.** e **sc. :** Anatoli Grebnev - **f. :** Viaceslav Fastovic - **int. :** Galina Polskikh, Talas Umurzakov, Vladimir Osobik, Nikolaj Timoféev, Anna Rodionova - **p. :** Lenfilm.

Vedere giudizio di Alberto Pesce a pag. 133 del n. 7-8, luglio-agosto 1962 (Mostra del film per ragazzi, Venezia 1962).

LA BALLATA DELL'USSARO (t.l.) — **r. :** Eldar Riazanov - **s.** e **sc. :** Aleksandr Gladkov e E. Riazanov - **f.** (Sovcolor) : Leonid Krajnenkov - **int. :** Larisa Golubkina, Tatiana Chmyga, Yuri Yakovlev, Igor Ilinskij - **p. :** Mosfilm.

LA VERDE STAGIONE (t.l.) — **r. :** Constantin Voinov - **s.** e **sc. :** Aleksandr Rekemchuk e C. Voinov - **f. :** Fedor Dobronravov - **int. :** Ada Ceremeteva, Oleg Tabakov, Ivan Pereverzev - **p. :** Mosfilm.

VOSKRESENE (t.l. : Resurrezione) — **r. :** Mikhail Shveitzer - **s. :** dal romanzo omonimo di Lev Tolstoj - **sc. :** Evgenij Gabrilovic e M. Shveitzer - **f. :** Era Saveljeva - **int. :** Tamara Semina, Evgenij Matvéev, Pavel Masalskij - **p. :** Mosfilm.

(*a cura di* LEONARDO AUTERA)

Montecatini 63: « Emigranti » vale tutto il Concorso

Ormai si sa che cosa ci si deve aspettare da un Concorso di cinema d'amatore: una miriade di film, nove decimi dei quali, sgangherati nella fattura e vuoti di ogni ragione d'essere, devono venire sopportati con estrema costanza e buona volontà in attesa di quella rimanente decima parte nella quale si potrà rinvenire un più serio impegno nei confronti dell'argomento trattato, una qualche intuizione illuminante buttata là quasi inavvertitamente e, nei casi migliori, un raccontino vero e proprio costruito con sensibilità e proprietà di linguaggio e risultante da reali presupposti culturali oltre che da una genuina esigenza di comunicazione. È da quattordici anni che andiamo frequentando le maggiori rassegne cineamatoriali — in particolare quella di Montecatini che espone l'intera produzione annuale dei cineamatori italiani — con la consapevolezza che da un cinema assolutamente libero come è questo, svincolato del tutto da ogni altra esigenza che non sia quella di chi lo realizza, deve pur scaturire prima o poi qualcosa che meriti un'attenzione non soltanto superficiale e che possa competere, per bontà d'espressione, con il meglio del cinema professionale. Va detto subito che non crediamo che una simile competizione possa verificarsi facilmente, per evidente disparità di mezzi, nell'ambito del film a soggetto, bensì in quello del documentario, ove può accadere che la prerogativa del cineamatore di usare una cinepresa molto più agevole di quella del documentarista di professione si risolva a suo netto vantaggio. A ben vedere, i risultati più soddisfacenti registrati fino ad oggi nel cineamatorismo italiano si sono ottenuti, in massima parte, proprio grazie ad un impiego sapiente di tale prerogativa.

Quest'anno Montecatini, nel bel mezzo di circa 250 film ora inconsistenti sotto ogni riguardo, ora rigurgitanti di mal riposte ambizioni, ora semplicemente diligenti, ci ha riservato la più lieta sorpresa di tutti interi i suoi quattordici concorsi annuali, e anch'essa è stata il risultato più eloquente delle possibilità specifiche del cineamatorismo allorché siano accompagnate da una sensibilità maturata attraverso una solida coscienza umana e culturale. Ci riferiamo a Emigranti, *documentario realizzato con una minuscola cinepresa a 8 mm. da quello stesso Franco Piavoli del Cine-Club Brescia che l'anno scorso meritò il Gran Trofeo del Concorso con* Domenica sera *e che quest'anno ha confermato la sua predisposizione ad aderire con acuta sensibilità e con notevole vigore di penetrazione lirica a semplici ma genuine manifestazioni umane del vivere quotidiano, rivelando inoltre un più sicuro dominio del mezzo espressivo cinematografico elaborato attraverso dati precisi di una cultura non soltanto specifica.*

Il racconto di Emigranti, *sviluppato nel breve arco di dodici minuti e commentato esclusivamente da rumori naturali e vocii che contribuiscono validamente a definire un'atmosfera ambientale di forte pregnanza, ha una dimensione corale e coglie alcuni momenti della vita dell'emigrante italiano che, dal Sud, dall'Emilia, dal Veneto, affluisce alla stazione di Milano per prendere posto sui treni internazionali diretti in Svizzera, in Germania, in Belgio. Affidandosi quasi esclusivamente all'eloquenza dei primi piani, Pia-*

voli ha saputo cogliere e trasmettere allo spettatore le espressioni più intense dell'ansia e dello smarrimento di questi uomini sradicati dal loro ambiente familiare; ma non ha contato sulla semplice improvvisazione, bensì ha vagliato e organizzato la materia entro un preciso arco narrativo. Così il film si apre nello scompartimento di un treno carico di emigranti semiaddormentati che in un'alba livida sta raggiungendo la stazione di Milano, si sviluppa coralmente nei momenti concitati del trasbordo da un convoglio all'altro lungo i marciapiedi affollati e nei sottopassaggi, e riprendendo il desolante motivo iniziale si conclude in una squallida sala d'attesa dove abbandonati sulle panche altri emigranti aspettano un altro treno.

Ciò che più convince del documentario è proprio l'armonico rigore della costruzione saldamente unito ad una straordinaria forza di verità. L'autore è stato certamente avvantaggiato da quella possibilità che si è detta di cogliere volti ed espressioni nel loro immediato manifestarsi; ma a suo indiscutibile merito vanno il rigore figurativo e ritmico entro cui ha saputo distribuire la materia, le aperture liriche che le ha conferito specie nella parte inizale (la struggente malinconia del paesaggio, sfuggente dietro il finestrino rigato di brina, come appare allo sguardo assorto di un emigrante), le contenute e misurate annotazioni relative all'indifferenza degli occasionali spettatori di quell'esodo, e l'atmosfera sapientemente suggerita nell'intensa sequenza finale.

Rispetto agli altri prodotti presenti quest'anno a Montecatini, le qualità di Emigranti *ci sono apparse del tutto eccezionali e avrebbero meritato il più largo riconoscimento. Invece, per un madornale abbaglio della giuria dei film a soggetto che ha voluto sostenere il proprio candidato ai fini dell'assegnazione del Gran Trofeo assoluto, Piavoli ha dovuto spartire il massimo premio con Antonio Vergine, un esordiente napoletano autore di* Cronache. *Questo film doveva essere « la registrazione dell'itinerario psicologico di alcuni giovani prima di giungere al suicidio », ma si è risolto, pregi fotografici a parte, in un tentativo velleitario di rifarsi ad alcuni motivi tipici del cinema di Antonioni che, raccattati in maniera molto generica, non riescono a dimensionare in alcun modo, nonostante le tronfie concettuosità del commento parlato, le angoscie dei quattro personaggi rappresentati.*

Tra i film a soggetto quest'anno non si sono avute opere di rilievo, comunque a Cronache *avremmo preferito* Domenica d'estate *del milanese Vincenzo Rigo oppure* La separata *del gruppo sanremese Calvini-Candiolo-Moreschi. Il primo, benché troppo improvviso e mal fotografato, lascia trasparire un istinto genuino che rimanda un po' all'estro di Godard specie nel modo di visualizzare i desideri di un adolescente durante un incontro altrimenti innocente con una coetanea in un pomeriggio domenicale. Il giovane regista andrebbe un po' controllato, ma anche così dimostra un certo ingegno e il possesso di una sensibilità non superficiale.* La separata, *per contro, poggia su una sceneggiatura ben articolata che riguarda i casi di una giovane donna divisa legalmente dal marito, la quale non può ricostruirsi una nuova vita. Il tema era molto interessante, ma avrebbe abbisognato di un respiro più ampio di quello concesso da venti minuti di proiezione che hanno costretto gli autori ad una trattazione corretta e diligente ma didascalica.*

Un altro gruppo di film a soggetto appartiene a cineamatori che in precedenti occasioni si erano cimentati in prove migliori. Così è accaduto che Adriano Asti (C. C. La Spezia), vincitore nel 1962 del primo premio con Fuori i secondi, *ha curato quest'anno un lavoro forse altrettanto impegnato,* Epigrafe, *con cui intendeva concretizzare i pensieri suggeriti a un gruppo di persone dalla presenza del cadavere di una guardia notturna deceduta sulla strada per infarto; ma le immagini rievocate risultano piuttosto ovvie e non valgono a trasmettere una reale significazione umana. Deludente anche la riprova di Pietro Corrado e Angelo Corruso (C. C. Avellino) i quali, con* Matrimonio bianco, *hanno affrontato un tema di costume di alto interesse ma sono rimasti imbrigliati in una soluzione troppo affrettata e discutibile. Con* Maragon de soaze *Ruggero D'Adamo (C. C. Venezia) prosegue coerentemente sulla strada tracciata dalle sue opere precedenti: il film si alimenta di delicati sentimenti e appare abbastanza legittimo nell'ambito di un cinema per ragazzi, ma non aderisce come avrebbe dovuto ad una più intima definizione del piccolo protagonista e risente di una rappresenteazione troppo pedissequa. Con* Maldoror *Micheli e Parenti (C. C. Viareggio) hanno voluto indicare un rapporto tra arte e patologia per cui sono ricorsi a riproduzioni di tele di Dalì commentate dal noto testo di Lautremont: fin qui nulla di male; gli autori hanno però ecceduto nell'inquadrare questa parte centrale nello scontro tra un psichiatra e un paranoico in un manicomio e nel formulare alcune troppo facili illazioni sulla realtà del mondo attuale. Un'ottima occasione ha sprecato infine il biellese Giuseppe Sacchi il quale, in* Anatomia di una città, *ha impiegato una tecnica assai provveduta nell'amalgamare vecchi spezzoni di cineattualità con brani ricostruiti per raccontare vent'anni di storia recente della sua città attraverso le vicende private di due personaggi ispirati dalla realtà; la maturità tecnica dell'autore non è stata però accompagnata da una chiara posizione ideologica, per cui il film precipita irrimediabilmente nel finale in un irritante qualunquismo.*

Temi ricorrenti del Concorso di quest'anno sono stati quello, inevitabile, dell'alienazione e incomunicabilità — trattato però sempre in superficie, come sta ad esemplificare, con il citato Cronache, *il pur tecnicamente decoroso* Dissonanze *di Mario Coccoli (C. C. Bergamo) — e quello connesso al problema dello spopolamento delle campagne, dove si è cimentato con discreto impegno almeno Pier Giorgio Ciapica (C. C. Spoleto) con* Al di là del ponte.

Migliori risultati si sono registrati nell'ambito del film d'animazione — dove hanno spiccato Frate Foco *di Angelo Botta (C. C. Pinerolo) e* Orzaiolo *di Federico Rampini (C. C. Bergamo) — e soprattutto, com'era naturale, in quello del documentario.* Emigranti *a parte, va segnalato prima di ogni altro* Mezzeno *di Emilio Uberti (C. C. Milano) che, servendosi con proprietà di una fotografia dai suggestivi toni cromatici, di un montaggio nervoso che accorda prevalentemente primi piani e dettagli, della registrazione in presa diretta di effetti sonori e battute di dialogo, dà una adeguata dimensione della rassegnata e monotona esistenza dei pastori d'alta montagna in una località del Bergamasco. Altre buone prove ha offerto lo stesso C. C. Milano con* Lo stadio, *sulla vita che si svolge ai margini di un grande stadio sportivo, e* Dove l'Oceano è di casa, *girato sulle coste brettoni (entrambi di Vitaliano Bassetti),*

e con Made in USA, *un abbastanza inconsueto documentario di viaggio di Raimondo Rossi. Del C. C. Bergamo si sono fatti apprezzare almeno due lavori:* La prima civiltà *di Giovanni Montemezzi, riguardante le più antiche testimonianze della civiltà mesopotamica, e* Monte Bianco 1827 *di Piero Nava, che rievoca la prima ascensione di quella vetta attraverso incisioni dell'epoca. Buona anche la selezione del C. C. Udine comprendente* Forum Julii *di Seguini de Santi e Michelazzi,* Parenzo nella storia e nell'arte *di Fulvio Pellis e* Altilia *di Enzo Cargnelli.*

La prova più concreta di un impegno umano e civile è stata data da Gianpaolo Bernagozzi (C. C. Bologna) con Terezinske Gheto, *basato sui disegni dei bambini ebrei del Ghetto di Varsavia e commentato da brani di poesie degli stessi. A questo nobile documento si possono far seguire quelli di Gino Brignolo (C. C. Piemonte) e di Oliviero Maccioni (C. C. Cagliari), autori rispettivamente di* Torino amara *e de* Gli artigiani del mare. *E chiudiamo la rapida e necessariamente schematica e incompleta rassegna rilevando i notevoli progressi conseguiti dai cineamatori nel settore del documentario scientifico-didattico, che ha ormai raggiunto il livello del miglior cinema professionale del genere: basti ricordare l'eccellenza dei risultati sotto ogni riguardo ottenuti da Giorgio De Petro (C. C. Piemonte) con* Il breve incontro, *relativo all'impollinazione, il rigore di* Luce e materia *di Piero Gelli (C. C. Bologna), l'interesse che trascende anche il puro dato scientifico di* Arte e psicopatologia *di Giuseppe Rasia dal Polo (C. C. Padova).*

LEONARDO AUTERA

Rivedendo Ford: un'arte virile e coraggiosa

« Io apprezzo il festival di Locarno perché, insieme con altri miei colleghi di Hollywood, penso che è il più onesto di tutti i festival, alieno dalla politica ed estremamente giusto e civile ». Così ha scritto John Ford (lettera del 4 giugno 1963) in risposta all'invito che Vinicio Beretta, animatore della manifestazione ticinese, gli aveva rivolto in occasione della retrospettiva allestita quest'anno: un « Omaggio a John Ford » realizzato dalla Cinémathèque Suisse e comprendente tredici film, un paio dei quali autentiche rarità. E anche se la speranza di incontrare il vecchio maestro in un « grotto », davanti a qualche buona bottiglia di birra, è andata purtroppo delusa, bisogna ammettere che è proprio come dice lui, non si tratta di un complimento: a Locarno si fanno le ore piccole a parlare di cinema fra amici, non c'è la febbrile dispersività degli altri festival. Benché il programma anche quest'anno non sia stato travolgente (e come potrebbe esserlo con la folle moltiplicazione di queste sagre del cinema?) gli « aficionados » hanno finito per trovarvi il loro bene: un paio di buoni film sfuggiti alla miopia delle manifestazioni maggiori, qualche notevole cortometraggio, la retrospettiva. Ma è soprattutto importante la constatazione, condivisa fra tutti, che il protagonista a Locarno è soltanto il cinema: non la vanità, il denaro o il compromesso, tenuti accuratamente fuori

dalla porta. Vorremmo proprio vedere quale direttore di festival oserebbe mai programmare in spettacolo serale, e proprio il secondo giorno, un classico universalmente noto come Stagecoach (*Ombre Rosse*). *L'ha fatto il nostro amico Beretta, un luganese di sangue romagnolo che preferisce l'entusiasmo da cineclub alla diplomazia delle manifestazioni ufficiali. E il pubblico, in piedi sotto la pioggia che purtroppo guasta tante belle serate di cinema nel parco del Grande Albergo, ha atteso per l'ennesima volta l'arrivo degli Apaches di Geronimo, l'assalto alla diligenza, la sparatoria per le vie di Lordsburg.*

La retrospettiva di John Ford era l'uovo di Colombo tuttavia nessuno finora ci aveva pensato. Forse perché una « personale » di questo regista si svolge in permanenza, tutti i mesi dell'anno e soprattutto nel periodo estivo, con le riedizioni continue dei suoi classici maggiori e minori. Quest'anno fra gli altri film, abbiamo rivisto con grande piacere I sacrificati, *ribattezzato* I sacrificati di Bataan: *e anche ricordando un remoto, splendido articolo di Lindsay Anderson, ci è parso che poche volte il cinema si è avvicinato con tanta semplicità ai toni dell'epopea. In ogni caso se mai un cineasta ha vinto l'Oscar al « Box-office », secondo la famosa espressione di De Mille, questi è John Ford. Quanto avrà incassato* Ombre rosse *dal '39 a oggi? Il calcolo è impossibile e sarebbe difficile anche per parecchi altri titoli dello stesso regista, dominatore assoluto del repertorio cinematografico.*

Eppure, come tutti gli autori molto letti, Ford non è abbastanza conosciuto, né valutato nella giusta misura. La maggior parte degli articoli e dei saggi scritti su di lui (a cominciare da quelli che portano la mia firma) sono limitati, imprecisi, provvisori. Molti film, e in particolare tutti quelli del periodo muto, sono scarsamente noti anche fra gli iniziati; in Italia non abbiamo visto né Up the River (*1930*) *né* The plough and the Stars (*1937*), *annunciato con il titolo* Storie irlandesi *e mai distribuito), per citare solo alcuni fra i film più interessanti; non conosciamo il Ford documentarista bellico di* The Battle of the Midway (*1942*) *e di* This Is Korea (*1952*): *per* We Sail at Midnight *(1943), altro documentario registrato dall'*Index *del Wootten, Anderson ci assicura che si tratta di un errore di attribuzione.*

C'è da aggiungere che anche molti fra i film più noti sono diffusi in edizioni discutibili, arbitrarie. In questo senso la ripresa locarnese di Ombre rosse *è stata utile, permettendoci di rivedere il capolavoro in una copia nuova, fotograficamente impeccabile, dove ambienti e personaggi acquistavano un inedito risalto dal brillante accostamento dei bianchi e dei neri. Gli italiani hanno anche potuto apprezzare, e qualcuno per la prima volta, le voci della colonna originale, il falsetto del postiglione Andy Devine, la dizione spoglia e dialettale di John Wayne, il pigolio di Donald Meek, l'intonazione stridula di Claire Trevor, la nobile rotondità scespiriana di John Carradine (che emozione quando Hatfield, chiamato a dare la sua opinione sul proseguimento del viaggio, alza l'asso di picche e dice « Lordsburg » con il tono distaccato del giocatore di professione). Tutti timbri e colori nuovi che venivano a rinfrescare un'antica, indelebile impressione (e senza scorno, per la verità, dei bravi e fedeli doppiatori nostri). Anche la colonna musicale, nata dall'elaborazione di motivi popolari come* Trail to Mexico *e* Jeanie with the Light Brown Hair, *è più ricca e complessa che nella versione italiana.*

Lo stesso discorso si può fare per altri film di repertorio visti nella retrospettiva di Locarno in edizioni impeccabili. Per esempio dalla visione di The Informer *(Il traditore, 1935) siamo usciti con un giudizio sul film molto più favorevole del previsto. Visto nella sua integrità, ben stampato e con i giusti livelli di missaggio,* The Informer *ci appare un capolavoro di stile postespressionista, un miracolo di coerenza e di fantasia. Non si può parlare di stile invecchiato perché è ben difficile trovare nell'opera una nota fuori posto, un cedimento qualsiasi. Nel raccontare la folle notte di Gypo, la spia irlandese che tradisce un amico durante la ribellione dei « Sinn Feiners », Ford ha saputo evocare fra le quattro pareti di uno studio cinematografico un'Irlanda mitologica e storica, che contiene insieme gli echi della cronaca giornalistica e dello « Ulisse » di Joyce. L'interpretazione di Victor McLaglen è ricca, esplosiva e libera come poche altre viste sullo schermo: e perfino il finale, con il perdono della madre e la morte in chiesa, ci è parso di un rigore e di una forza commoventi, non giustifica le riserve che spesso ha suscitato.*

Una grande interpretazione, sdoppiata nei personaggi dell'impiegato timido e del suo sosia pericolo pubblico, è anche quella di Edward G. Robinson in The Whole Town's Talking (*Tutta la città ne parla*). *In questa commedia satirica, uscita l'anno stesso di* The Informer, *Ford rivela la sua impressionante versatilità. Assistito da due specialisti dell'ironia, gli sceneggiatori Riskin e Swerling, il regista ha creato uno dei testi canonici della commedia americana « of the Thirthies », con una quantità di invenzioni, uno spirito e un ritmo a rotta di collo dei quali s'è persa la misura. È interessante notare che* The Whole Town's Talking *è analogo, nel tema, al recente* The Man Who Shot Liberty Valance (*L'uomo che uccise Liberty Valance,* 1962): *come James Stewart, anche Robinson è un eroe controvoglia, che non disdegna di mettersi il grembiule per trafficare in cucina e trionfa sui malvagi per uno scherzo del caso. Nell'ultimo Ford, se mai, c'è una punta di amarezza, una riflessione accorata.*

La coerenza assoluta dell'opera di Ford si rileva ancora meglio risalendo ai testi più antichi, per esempio al mitico The Iron Horse (*Il cavallo d'acciaio,* 1924), *che Freddy Buache, allestitore della retrospettiva, ha ottenuto dal Museum of Modern Art di New York. È l'epopea della prima ferrovia transcontinentale, più tardi ripresa anche da De Mille in* Union Pacific (*La via dei giganti, 1939*). *Quando Ford girò il film per la Fox la moda era quella del western storico, inaugurato l'anno prima da* The Covered Wagon *(I pionieri, 1923) di James Cruze; il regista aveva ventinove anni ed era al suo quarantanovesimo film. Una didascalia iniziale proclama la pellicola « accurate and faithful » (precisa e fedele) e c'è perfino una buffa dedica a George Stephenson, inventore della locomotiva. La prima scena si svolge a Springfield, con un idillio di bambini. Davy Brendon e Myriam Marsch: i loro genitori sono in amichevole contrasto perché il padre di Davy sogna la ferrovia transcontinentale e il padre di Myriam è scettico. Interviene un Lincoln giovane e bonario, impersonato da Charles E. Bull, che anticipa Henry Fonda in* Young Mister Lincoln *(Alba di gloria, 1939) e si comporta un po' come lo scemo del villaggio (per esempio gira ridacchiando le spalle quando i bambini si baciano nel dirsi addio), ma pronuncia anche profetiche frasi sull'avvenire della ferrovia.*

Se quest'inizio è lezioso e manierato, Ford rivela subito il suo polso nella scena successiva, quella del bivacco notturno e dell'uccisione del padre sotto gli occhi di Davy. Con grande efficacia il regista monta le immagini dei piedi degli indiani che si avvicinano silenziosamente: la scena dell'uccisione del vecchio Brandon da parte di Deroux (Fred Kohler), un rinnegato con due sole dita nella mano destra, è brutale, violenta; forse dovremo aspettare The Searchers *(Sentieri selvaggi, 1956) per ritrovare in Ford un analogo senso della brutalità primitiva, un aspetto della storia del West sul quale il cinema ha volentieri sorvolato. Che consistenza hanno tanti nostri discorsi sul western maggiorenne e minorenne di fronte a immagini come queste? E come si può affermare che Ford maturò di colpo soltanto nel '39, magari per merito di Nichols, al momento di fare* Ombre rosse? *Certo un film come* The Iron Horse *concede ancora parecchio all'ingenuità dei primitivi, in fondo sono i primi tentativi del cinema di abbordare una struttura narrativa complessa e variamente orchestrata. Ma pur rilevando soluzioni discutibili e raffigurazioni da romanzo popolare, non si può negare dietro a questo romanzo cinematografico la presenza di un autore vigile ed esperto.*

Dall'uccisione del padre di Davy il film salta al 1862, l'anno dell'autorizzazione governativa ai lavori della ferrovia. A Washington troviamo Abe Lincoln invecchiato ma non troppo diverso dai tempi di Springfield, tant'è vero che rivedendo dopo anni Myriam (Maage Bellamy) divenuta signorina, e accompagnata dal fidanzato Jesson (Cyril Chadwick), fa subito una « gaffe » chiedendole notizie di Davy. La firma della concessione chiude la sequenza e le apparizioni di Lincoln nel film; vi compaiono in seguito altri personaggi storici, da Buffalo Bill (George Wagner) a Wild Bill Hickok (John Padjan) e al generale Dodge (Will Rogers).

Prima dell'entrata di George O'Brien, che impersona Davy Brandon divenuto adulto, passano sullo schermo alcune scene riguardanti la costruzione della ferrovia. I cavalli arrancano nella neve; un quartetto di bravacci, guidati da Jm Farrel MacDonald, posano i binari con gli altri operai cantando « Drill Ye Terriers » (nella didascalia ci sono perfino le notine musicali); c'è un assalto degli indiani alla linea ferroviaria, con l'abituale interruzione del telegrafo. Il problema della Union Pacific è la ricerca di un passaggio attraverso le Black Hills: ed è facile immaginare che sarà questa la saldatura fra la storia della ferrovia e la vicenda privata di Davy, al quale il padre ha mostrato il passo poco prima di morire. Ci sono altri episodi: una ribellione degli operai che Myriam riesce a sedare con un deplorevole discorso paternalistico; la descrizione della taverna « Hell on Wheels » del giudice Haller (James Marcus), una specie di Roy Bean che alterna la vendita di alcoolici con l'amministrazione della giustizia: assistiamo al processo di Ruby (Gladys Hulette), una prostituta alla quale Myriam non nega aiuto né simpatia, altro motivo tipicamente fordiano. E finalmente arriva a spron battuto George O'Brien, corriere del Pony Express inseguito dagli indiani: salta sul treno in corsa con un'esibizione acrobatica che ripeterà in altri film, si incontra con Myriam e ha la dolorosa sorpresa di trovarla fidanzata a Jesson.

Davy annuncia di conoscere il passo e North Platte viene smontata: la città intera si trasferisce, pezzo per pezzo, sui vagoni della ferrovia, e avanza

verso ovest. Questo brano è narrato con grande felicità, ed è ricco di particolari spiritosi: c'è un'aria tutta americana di distruggere per ricostruire, un'euforia gagliardamente pionieristica. Jesson accompagna Davy alla ricerca del passo, ma arrivato alla sommità della gola tenta di uccidere l'eroe per impedire che la ferrovia vada avanti. Davy si salva miracolosamente, torna al campo e affronta il traditore: Jesson lo attende nel bar di Haller per la resa dei conti, ma a rompere l'atmosfera di tensione (proprio come Thomas Mitchel nel finale di Ombre Rosse) arrivano MacDonald e gli altri buffoni. Questo concertato dei tre o quattro sergenti, che Ford riprende da Kipling, è una divertente trovata che continuerà, mutati solo i nomi e i volti degli interpreti, anche nei film più recenti. In The Iron Horse la loro comicità fa da contrappunto alla figura di Davy, eroe mansueto, un po' malinconico, che prima di far sentire la forza dei suoi pugni ci pensa bene su.

Il film continua alternando sempre il registro privato, la storia di Davy che vendica la morte del padre, e riconquista il cuore di Myriam, e quello storico, la costruzione della ferrovia. Il traditore Deroux sobilla gli indiani Sioux e Cheyenne contro il cavallo d'acciaio: c'è un nuovo assalto, che Davy fronteggia coraggiosamente uccidendo alla fine l'assassino del padre dopo un furioso corpo a corpo. Dalla Union Pacific l'eroe del film e i suoi amici passano alla Central Pacific, dove lavorano molti cinesi: Jim Farrel MacDonald insegna loro a cantare « Drill Ye Terriers ». Ed ecco il gran giorno: 10 maggio 1869, incontro delle locomotive « Jupiter » e « 119 » della Central e della Union Pacific a Promontory Point (Utah). In questo magnifico episodio finale Ford riassume ed esalta tutti i motivi del film: c'è l'abbraccio fra i vecchi commilitoni e il rimpianto degli amici perduti, l'immagine solitaria di Davy seduto sui binari della ferrovia, l'entusiasmo generale al momento in cui viene inchiodato « the last spike », il chiodo d'oro che suggella il compimento dell'opera.

The Iron Horse, a parte le sporadiche concessioni a un gusto romanzesco e tramontato, è un western d'oggi: per essere attuale non gli manca che la parola. Ci è difficile collocarlo con esattezza nel suo tempo, e vedere per esempio quale sia il suo debito verso Griffith e Thomas H. Ince; ma il suo rapporto con l'opera successiva di Ford risulterebbe evidente anche all'occhio meno esperto. Il West fordiano è già stilizzato nelle forme che poi diverranno familiari, secondo i moduli proposti da Bret Harte, dal teatro irlandese, dal cinema primitivo: ma questa interpretazione della realtà storica non esclude il promettente anticipo di una pienezza umana e sentimentale che ritroveremo nei film più importanti del periodo sonoro.

Pura abilità, invece, e manierismo a tratti ammirevole in Four Sons (Ultima gioia, 1928), che ebbe alla sua apparizione un particolare successo di pubblico. Il Wootten ricorda che il film vinse la medaglia di « Photoplay » e figurò praticamente in tutti gli elenchi dei « migliori dieci » per il '28; Ford lo menziona fra i suoi favoriti e, sempre a detta del Wootten, si tratta del suo migliore film muto dopo The Iron Horse. Dopo aver visto a Locarno una copia con didascalie portoghesi, che arrivava dalla « Cinemateca Nacional de Portugal », dobbiamo un po' ridimensionare questi entusiasmi. Tratto da un romanzo di I. A. R. Wylie, « Grandma Bernle Learns Her Letter », il film è la

storia lacrimosa di una madre austriaca, Frau Bernle (Margaret Mann) che perde tre dei suoi quattro figli nella prima guerra mondiale; alla fine il quarto figliolo, emigrato negli Stati Uniti, le fa attraversare l'Oceano perché possa abbracciare il nipotino.

La prima parte di Four Sons, *e in particolare l'inizio che descrive in maniera operettistica le dolcezze del « mondo di ieri », è narrato da Ford alla maniera dei registri europei, con un autentico virtuosismo tecnico di panoramiche e carrelli che dà al racconto un tono straordinario di leggerezza. Il motivo conduttore è quello di un allegro postino, grasso e con i favoriti alla Francesco Giuseppe, che si ferma in casa della protagonista per bere una birra; sarà lui, naturalmente, che invecchiato ed esitante porterà, l'una dopo l'altra, le « lettere dell'Imperatore » annuncianti la morte dei tre figli. C'è una spiccata tendenza, che si può paragonare a quella dei film odierni, a distinguere fra tedeschi buoni (la madre, il figlio americanizzato) e cattivi (gli ufficiali alla Stroheim, il cameriere emigrato che imita gli assalti alla baionetta con il manico della scopa); in generale, però, il film tira ad assolvere tutti e anche le frecciate al militarismo sono quasi sempre semplici battute di spirito (il cane con l'elmetto). La guerra è vista come una tragedia ineluttabile che disperde il nucleo familiare: e si direbbe quasi che l'immane conflitto è scoppiato per far incontrare i due fratelli-nemici nella nebbia e nel fango di una trincea. Conformista è anche l'atteggiamento del film nei riguardi degli Stati Uniti: il giovane austriaco vuol emigrare perché in America « non esistono differenze di classi », la madre raggiunge Ellis Island come l'anticamera del paradiso. Ma alcune notazioni su Frau Bernle anticipano il grande ritratto della vecchia Joad che Ford ci darà in* The Grapes of Wrath *(Furore, 1940): e l'episodio conclusivo, con la vecchia che deve tornare a scuola per imparare l'alfabeto in modo da venir ammessa negli States, è una singolare testimonianza umoristica sugli ultimi anni delle grandi emigrazioni, quando l'America era ancora l'America.*

Un altro film ormai abbastanza raro (non si è rivisto in Italia dopo la guerra, almeno a memoria nostra) è The Lost Patrol *(La pattuglia sperduta, 1934), primo « acuto » della collaborazione con lo sceneggiatore Dudley Nichols, storia di una pattuglia dispersa nel deserto della Mesopotamia durante la guerra '14-'18 e annientata fino all'ultimo uomo da un nemico invisibile. Leggermente intinto d'intellettualismo, ma scritto con l'estro di un lettore di Kipling e del colonnello Lawrence, il film ha il torto di escludere fino all'ultimo momento l'immagine del nemico, gli arabi che circondano l'oasi: l'idea sarà apparsa rivoluzionaria a suo tempo (e infatti fu ripresa in altri film), come rivoluzionaria fu certo la decisione di evitare i personaggi femminili. Ma sono invenzioni che hanno un valore di rottura e di scoperta destinato ad attenuarsi negli anni. Tuttavia il concertato della recitazione è magistrale, il ritmo del breve film (un'ora e un quarto) è sostenutissimo: racconto piuttosto che romanzo,* The Lost Patrol *ha una sua inconfondibile compattezza, una rilevante originalità. Bisognerebbe poterlo rivedere in una copia buona perché quella presentata a Locarno era purtroppo la vecchia edizione commerciale francese, doppiata e a tratti illeggibile.*

Più comuni gli altri titoli della retrospettiva. Drums along the Mohawk

(La più grande avventura, 1939) avrebbe meritato l'onore di una riesumazione solo presentando la copia originale in technicolor e non la solita edizione decolorata. Altri film in programma, sui quali è inutile soffermarsi perché conosciutissimi: The Grapes of Wrath *(Furore, 1940),* The Long Voyage Home (*Viaggio senza fine* o *Lungo viaggio di ritorno, 1940*), How Green Was My Valley (*Com'era verde la mia valle, 1941*), Tobacco Road (*La via del tabacco, 1941),* My Darling Clementine *(Sfida infernale, 1946),* Fort Apache *(Il massacro di Fort Apache, 1947), questi ultimi due preesntati in Europa durante i primi festival locarnesi del dopoguerra. È un peccato che la rassegna, seguita ogni mattina al cinema Kursaal da un pubblico attento ed entusiasta, non sia stata accompagnata da un buona pubblicazione e da un incontro di studiosi e conoscitori dell'opera fordiana come Anderson, Jean Mitry, Frank Nugent, Jean-Louis Riepeyrout ed altri.*

E adesso bisogna che qualcuno riprenda l'idea dell'« Omaggio a John Ford ». Locarno ha rotto il ghiaccio con i mezzi e le possibilità di un festival minore, ma c'è ancora una larga zona da esplorare nell'opera del regista. E c'è tutto un discorso da rifare su Ford artigiano e artista, sui suoi film della mano destra e quelli della mano sinistra, sul nostro atteggiamento ambiguo di fronte a un vivente monumento del cinema, sull'irritazione che ci provocarono certi suoi atteggiamenti codini. Ne anticipiamo subito le conclusioni: e diciamo che per noi questo indomito vecchio pieno di idee sbagliate, questo professionista che chiama « work » (lavoro) anche i suoi capolavori e li mette alla pari di ogni altro film, riassume con la sua operosità oltre mezzo secolo di cinema spettacolare. È un autore rozzo, fermo sui suoi pregiudizi, contrario a una visione del cinema moderna e impegnata. Ma è facile prevedere che accadrà nel cinema quello che è accaduto in campo musicale, dove Verdi ha ritrovato un'immensa popolarità, proprio il Verdi artigiano, quello dei libretti impossibili e degli accompagnamenti a ballabile, perché la sua è un'arte virile e coraggiosa, che rappresenta anche il dubbio e la crisi con lo squillo di Manrico, l'umanità del Conte di Luna, il sentimento di Leonora. Assisteremo insomma a un « revival » fordiano? Quest'autore popolarissimo conoscerà una rinnovata fortuna? E smetteremo una buona volta di trattarlo come un artigiano che per caso è sconfinato nei domini dell'arte?

TULLIO KEZICH

I film

La Baie des Anges

(*La grande peccatrice*)

R., *s.* e *sc.*: Jacques Demy - *f.*: Jean Rabier - *m.*: Michel Legrand - *scg.*: Bernard Evein - *mo.*: Anne-Marie Cotret - *int.*: Jeanne Moreau (Jackie Demaistre), Claude Mann (Jean Fournier), Paul Guers (Caron), Henri Nassiet (padre di Jean Fournier) - *p.*: Paul-Edmond Decharme per la Sud Pacifique Films - *o.*: Francia, 1963 - *d.*: Dino De Laurentiis Cinemat.

La seconda prova di Jacques Demy nel lungometraggio era molto attesa, specie da coloro, e da noi stessi, che intravvidero nell'autore di *Lola* (Donna di vita, 1961) i presupposti di una personalità fra le più degne di attenzione di tutto il giovane cinema francese. Alcuni di questi estimatori, dopo aver visto in *La Baie des Anges* un film tanto diverso (ma, in realtà, assai meno di quanto possa apparire ad un primo sguardo) dal precedente, non hanno nascosto una certa perplessità, e c'è stato persino chi si è sentito in dovere di rivedere e attenuare il giudizio positivo già manifestato nei confronti del primo film. Per quanto ci riguarda, è bene dire subito che non solo non abbiamo alcuna modifica da apportare al nostro parere favorevole nei riguardi di *Lola,* ma nemmeno ci sembra sia il caso di considerare *La Baie des Anges* un prodotto fragile e di seconda mano, tutt'al più apprezzabile per la splendida prestazione di Jeanne Moreau.

In effetti, le diversità fra i due film di Demy sono innegabili; ma, in sostanza, esse sono analoghe a quelle che si possono rintracciare fra il Bresson di *Les Dames du Bois de Boulogne* (Perfidia, 1945) e lo stesso Bresson di *Pickpocket* (1959). Quanto il primo di questi due film si affidava ad una vena intellettualistica pregna di allusioni ridondanti in una atmosfera rarefatta, tanto il secondo era un'analisi puntigliosa e razionalistica ad oltranza di un personaggio risultante dal suo comportamento esteriore. Ora, come amiamo sia il primo sia il secondo Bresson (benché più il secondo del primo), così di Demy ci riesce difficile dire se apprezziamo di più il fascino sottile che sprigionano le immagini di *Lola,* l'elegante costruzione di una romantica storia immersa in un suggestionante clima di favola moderna, oppure il rigore analitico e la concretezza di *La Baie des Anges.*

Per il resto, entrambi i film di Demy ci consegnano due splendidi caratteri femminili, l'uno e l'altro impediti ad una più genuina afferma-

zione della propria personalità, secondo quanto a loro potrebbero dettare i sentimenti più genuini e immediati, da un elemento frastornante. Questo era rappresentato in *Lola* dalla quasi fantomatica figura di Michel, che preclude a Roland la realizzazione del suo amore, mentre nel film recente fra Jean e Jackie si frappone il piatto girevole della roulette. Si potrebbe dire che in *La Baie des Anges* l'oggetto dell'alienazione è concretizzato con tale evidenza da rasentare il paradosso, così come paradossale, al limite col patologico, potrebbe apparire la sviscerata, totale dedizione di Jackie al gioco d'azzardo. Ma in tal modo si negherebbero la legittimità stessa e l'autonomia del rigoroso cartesianesimo del regista, col suo convinto impegno nel denunciare (certamente con rammarico) l'avvilimento dei sentimenti nel mondo d'oggi.

Il film non ha pagine che si distinguano per fascino particolare; ma non ricorre nemmeno ai motivi melodrammatici di *Lola,* e questa è un'altra ragione che induce a mantenere integra la nostra fiducia in Demy. Il racconto è estremamente lineare, senza una sbavatura, senza la minima divagazione su qualcosa che non abbia stretta attinenza alla natura dei personaggi rappresentati.. Nella parte introduttiva assistiamo fin dalla prima inquadratura alla genesi della passione per il gioco in Jean, modesto impiegato di banca, che vi si lascia irretire un po' per malinconia, un po' per il miraggio di un facile guadagno. Poi, dall'incontro a un tavolo di roulette al casinò di Nizza, Jean divide le sue sorti con quelle di una signora bionda, Jackie, nella quale la nevrosi del gioco è ormai una malattia inguaribile: ad essa e per essa ha sacrificato la casa e l'affetto del marito e dei figli. Soltanto come « due compagni di gioco », essi alternano le vincite alle perdite, e si trascinano da un casinò all'altro, da un albergo di lusso ad una infima pensioncina, sempre con la medesima indifferenza. In lei la dedizione al gioco assume le apparenze di una religione (« Quando sono entrata per la prima volta in un casinò — dice — ho avuto l'impressione di entrare in una chiesa; ho provato la stessa emozione ») e non intende mischiare ad essa nessun altro sentimento. Per il giovane quell'incontro significa anche qualcos'altro, ma i loro rapporti rimangono senza fremiti, senza un accenno di passione. Le loro conversazioni suonano in termini di puntate, di numeri che dovrebbero uscire (« Punta sulla prima dozzina ... », « Il tre non è uscito mai ... », « Ho l'impressione che debba uscire l'otto ... », « Stasera bisogna vincere ... »), in una monotonia ossessiva. Le frasi che dovrebbero essere d'amore suonano invece: « Sento che se in questo momento tornassi al casinò vincerei certamente; bisogna cogliere la fortuna ». Solo quando Jean, dopo aver tentato in ogni modo di ricondurre Jackie a Parigi, deciderà di abbandonarla al suo destino, la donna, sola, avrà una reazione umana gridando invano il nome di lui. È il giudizio lucido e conciso di Demy sul suo personaggio; il rimpianto del sentimento mortificato.

Ancora una volta il regista si è affidato ad una fotografia dai toni bianchi, calcinati, uniformi, dovuti alla perizia tecnica di Jean Rabier, e ha spremuto tutte le risorse di quella singolare attrice che è Jeanne Moreau, la quale non finisce mai di sorprenderci per la duttilità del suo temperamento: sul suo volto sciupato e teso, nel suo trasandato e scomposto portamento, attraverso il suo gestire nervoso, Demy è riuscito a trasmettere magistralmente il senso della folle in-

coscienza del personaggio. Al suo fianco, Claude Mann, benché dal fisico adatto e volenterosamente impegnato, non può sostenere il confronto.

LEONARDO AUTERA

Blast of Silence

(Cronaca di un assassinio)

R., s. e *sc.*: Allen Baron - *f.*: Merrill Brody - *m.*: Meyer Kupferman - *scg.*: Charles Rosen - *mo.*: Peggy Lawson - *int.*: Allen Baron (Frank Bond), Molly McCarthy (Lorrie), Larry Tucker (Big Ralph), Peter Clune (Tralens), Danny Meehan (Petey), Milda Memonas (amica di Tralens), Dean Sheldon (cantante di night-club), Bill De Prato (marinaio), Charles Creasap (« Contact Man »), Erich Kollmar (Bellhop), Ruth Kaner (massaia), Don Saroyan (amico di Lorrie), Mel Sponder (Drummer), Jeri Sopanen (cameriere), Betty Kovac (moglie di Tralens), Joe Bubbico, Gil Rogers, Jerry Douglas, Bob Taylor, Ernest Jackson (gangsters) - *p.*: Merrill Brody per la Alfred Crown / Dan Enright / Malda Productions - *o.*: U.S.A., 1961 - *d.*: Warner Bros.

Una lieta sorpresa questa produzione indipendente nordamericana — non sappiamo se newyorkese o californiana — di cui è regista, soggettista, sceneggiatore e interprete principale un certo Allen Baron: un altro bell'esempio di ciò che può dare il fertile filone del cinema statunitense « off-Hollywood » allorché sappia sbarazzarsi dei cascami avanguardistici della più celebrata « New Wave », quella, per intenderci, che fa capo a « Film Culture » e ai fratelli Mekas.

Blast of Silence richiama immediatamente alla memoria un altro film indipendente nordamericano, quel *Maurder by Contract* (Assassinio per contratto) che segnò nel 1959 l'esordio di Irving Lerner; esordio promettente benché il racconto tradisse, ad un certo punto, le sue premesse psicologiche e morali (si ricordi l'accomodante intervento finale della polizia) per risolversi soltanto in un raffinato esercizio di stile. Ben più genuine sono le molle che governano nel film di Baron il ritratto di un assassino di professione.

Frank Bond, il protagonista, arriva a New York con l'incarico di compiere quella che dovrebbe essere l'ultima missione della sua carriera: uccidere il capo di una banda di gangsters. È ormai scaltrito nella « professione », e quindi sicuro di se stesso, e ha quattro o cinque giorni a disposizione, a cavallo delle feste natalizie, per organizzare il suo delitto. L'unica difficoltà è rappresentata dal fatto che il gangster è sempre accompagnato dalla guardia del corpo, tranne quando si apparta, ad ore fisse, in casa dell'amante. È qui che dovrà essere compiuto l'assassinio, ma per farlo dovrà procurarsi una pistola con silenziatore. Frank è di per sé un solitario, un introverso, che evita ogni contatto umano, tanto più quando deve condurre una missione. Invece è costretto ad incontrarsi con un losco individuo per procurarsi la pistola e a frequentare un paio di volte una vecchia amica, dalla quale si illude, per un momento, di essere guardato non soltanto con pietà. Ricattato dal primo, non può evitare di ucciderlo; ma il fatto imprevisto lo sconvolge a tal punto da volersi esimere dal portare a termine la missione. Commette quindi l'errore di mettersi in contatto telefonico con i mandanti, che però non gli permettono di recedere dal suo compito. Frank compie il delitto alla perfezione; ma quando si reca all'appuntamento in un luogo solitario per riscuotere il compenso pattuito viene ricevuto da una scarica di piombo.

La trama fa da necessario supporto ad uno dei ritratti più desolati e desolanti, implacabilmente scavati, che mai sia stato dato di incontrare sullo schermo. Ogni elemento della rappresentazione converge ad una sua più approfondita definizione. Si pensi al ruolo che vi assume l'ambiente: la folla di gente che trascorre per le strade di New York davanti alle vetrine infestonate e risplendenti di luci è elemento di contrappunto con lo stato d'animo del protagonista, ma al tempo stesso è emanazione di esso, con quel ché di anonimo, di grigio, di dimesso che avvolge cose e persone. Si pensi poi a certi squarci come le desolate immagini del cortile dell'orfanotrofio che si scorge dalla finestra della camera di Frank (immagini che rimandano ad un'adolescenza altrettanto arida e desolata) oppure a certe sequenze trattate con acume psicologico a punta di penna, come quelle degli incontri con Lorrie e della festa in famiglia, ove affiorano pallide illusioni subito deluse.

Il film esprime in chiari termini il senso di un'esistenza di solitudine che pesa come una condanna ereditata dalla nascita da una leopardiana « natura matrigna », alla quale non è possibile sottrarsi se non con la morte. E Frank, nelle ultime sequenze, va all'appuntamento con il presentimento della fine e con rassegnazione, incontro alla morte che lo strapperà finalmente dall'angoscia dell'esistere e che lo farà rientrare nel « buio silenzio », nella serena « pace del nulla » in cui era stato prima di venire condannato al nascere. Il luogo in cui Frank cade crivellato di pallottole è già l'anticamera di questo « nulla »: un desolato acquitrino che si stende a perdita d'occhio fra casolari deserti e diroccati e battuto da sferzanti scrosci di pioggia.

Il tetro, totale pessimismo al quale si uniforma il film di Baron possiamo riconoscerlo mutuato dalle posizioni di base dell'« esistenzialismo ateo », dal « personalismo autodistruttivo » di Kirkegaard, dal concetto secondo cui « il problema dell'uomo non si risolve che nella solitudine »; dalle sedi più profane, insomma, dell'esistenzialismo: da Jaspers a Heidegger e al primo Sartre. *Blast of Silence* è il film che più lucidamente di ogni altro esprime quelle posizioni. Lo attesta con maggiore chiarezza il commento parlato che accampagna il racconto dal principio alla fine, in forma soggettiva, come un univoco monologo interiore, una meditazione su se stesso — prima del « grande salto » — svolta nello stile di quei trattati esistenzialistici che sono arte prima di essere filosofia. Un commento di pregio non trascurabile che gradiremmo ritrovare pubblicato da qualche parte.

Vorremmo ancora dire del ruolo importante che rivestono nel racconto le sue tonalità fotografiche, elobarate da Merrill Brody che (caso del tutto inconsueto) è anche il produttore del film. Ci basti accennare alla somma di impressioni figurative che si ricava, nonostante il rifiuto di ogni ricercatezza, da un tono grigio e scarno che uniforma cose e persone.

LEONARDO AUTERA

Pressure Point

(*La scuola dell'odio*)

R.: Hubert Cornfield - *s.*: da un racconto di Robert Lindner - *sc.*: H. Cornfield, S. Lee Pogostin - *f.*: Ernest Haller - *m.*: Ernest Gold - *scg.*: Rudi Sternad - *mo.*: Fred Knudtson - *int.*: Sidney Poitier (il medico), Bobby Darin (il paziente), Peter Falk (un giovane psichiatra), Carl Benton Reid (ufficiale medico in capo), Mary Munday (cameriera del bar),

Barry Cordon (il ragazzo malato), Howard Caine (il proprietario della taverna), Anne Barton (la madre), James Anderson (il padre), Yvette Vickers (una donna ubriaca), Clegg Hoyt (Pete), Richard Bakalyan (Jimmy), Butch Patrick (il campagno di giochi) - *p.*: Stanley Kramer - *o.*: U.S.A., 1963 - *d.*: DEAR film.

Come ha dichiarato in un'intervista a « Positif » (n. 36), Hubert Cornfield è arrivato al cinema dalla pittura senza passare attraverso le consuete e obbligate tappe dell'apprendistato tecnico. Dopo aver fatto il cartellonista, passò alla « lettura » delle sceneggiature: « Notai che queste erano, nella maggior parte dei casi, migliori delle regie. Così cominciai a studiare la regia; mi misi a leggere libri sul cinema e a vedere i " classici " realizzati dai grandi cineasti. Un giorno decisi di tentare la sorte. »

Cornfield cominciò a girare un terzetto di « thrillers » su commissione, tutti realizzati sul tamburo: rispettivamente in nove, dieci e tredici giorni. Conosciamo soltanto il suo quarto film, anch'esso un « thriller »: *The Third Voice* (La terza voce, 1959). Per quest'ultimo i produttori gli fecero una piccola apertura di credito: sedici giorni di riprese, la possibilità di riscriversi la sceneggiatura, il contributo di un'operatore di merito, quel Ernest Heller che ha firmato, tra i tanti, *Gone with the Wind* (Via col vento) e *Men in War* (Uomini in guerra). L'intrigo s'imperniava su una « trouvaille » analoga a quella di *Plein soleil* (In pieno sole) di Clément: un assassino si sostituisce alla vittima per impadronirsi della sua fortuna. Il risultato fu apprezzabile: di là dall'abilità di confezione, quel film rivelava, con il suo linguaggio immaginoso e diretto e l'intelligenza delle invenzioni audiovisive, la personalità di un regista.

Se il suo primo film era stato notato da Otto Priminger, l'ultimo non sfuggì a Stanley Kramer, sempre pronto a pescare nel vivaio di Hollywood. Nell'intervista citata con « Positif », concessa nel 1960, Cornfield dichiarava: « ... Il tema che mi sta a cuore è quello dei fanatici: odio i fanatici, le persone fissate su una sola idea che gli fa perdere il senso della loro dignità umana. Vorrei realizzare un film sulla dignità umana. »

Kramer gliene ha offerto l'occasione con *La scuola dell'odio* (Pressure Point, 1963). Si sa che cos'è il cinema di Kramer, produttore-regista: un cinema di idee, civilmente impegnato, di spiriti liberali nell'accezione anglosassone della parola, al quale — con l'eccezione di *Judgment at Nuremberg* (Vincitori e vinti) — s'ha da rimproverare l'inadeguatezza della forma ai temi. *Pressure Point* si iscrive degnamente nel cinema di Kramer: è un dibattito ideologico in forma drammatica, un film a programma.

Tratto da « The 50 Minute Hour », un libro del dott. Robert Lindner che lavorò molti anni come psichiatra nelle carceri americane, *La scuola dell'odio* è il quadro di un difficile e tempestoso rapporto tra medico e paziente, tra uno psichiatra negro e un giovanotto isteroide, iscritto al movimento nazifascista nordamericano e condannato a tre ani di carcere per sedizione. Nel libro di Lindner il medico era ebreo. La modifica di Cornfield è anche un aggiornamento, dovuto non tanto a ragioni pratiche (il grande numero di psichiatri negri, la classe recitativa di Sidney Poitier) quanto alla necessità di fare aderire un dibattito sull'odio razziale all'urgenza e all'attualità del problema negro nella società americana d'oggi.

Hubert Cornfield, che ha anche partecipato alla sceneggiatura, ha af-

frontato il tema con un linguaggio composito: all'esposizione naturalistica della maggior parte del racconto ha alternato, per rappresentare gli incubi del protagonista durante la cura, sequenze il cui simbolismo assume modi figurativi di tipo espressionistico, ricorrendo infine a un accorto uso di cinegiornali d'attualità. *La scuola dell'odio* presenta, infatti, anche un inedito aspetto di documentazione sull'Americana-German Bund, il movimento attraverso il quale, negli Anni Trenta, si diffuse negli Stati Uniti la propaganda hitleriana.

Le sequenze retrospettive che disegnano il quadro psicopatologico del protagonista sono variamente apprezzabili. Non manca quasi nessuno dei luoghi obbligati della psicanalisi volgarizzata: odio per il padre, complesso di Edipo, complesso di frustrazione, tendenze omosessuali, relazioni sadomasochistiche. Pur non essendo in grado di giudicarne, sia pure attraverso la mediazione spettacolare, la coerenza scientifica, ci sembra che, come quasi sempre succede sul palcoscenico e sullo schermo, la concatenazione di causa ed effetti — cioè il rapporto tra patologia individuale e ideologia politica — obbedisca a una logica troppo rigidamente deterministica; e, pur non mancando di suggestione figurativa, non sempre convincono gli ambiziosi modi espressivi di Cornfield che contaminano tecniche teatrali con processi cinematografici, specialmente sonori. Coerentemente al suo assunto di polemica ideologica, il vero interesse del film risiede nel duello dialettico tra i due protagonisti: due visioni del mondo s'incarnano in due uomini, la tensione ideologica ha profonde radici umane anche se lo schematismo programmatico del conflitto (caro, d'altronde, a Kramer come, tra l'altro, dimostra *The Defiant Ones* (La parete di fango) avrebbe avuto la sua più logica occasione di sfogo in una dimensione teatrale.

In film di questo genere il doppiato è veramente una mutilazione; eppure, anche nella versione italiana, la recitazione appare ammirevole. All'interpretazione estroversa e viscerale di Bobby Darin si contrappone l'intensità controllata e intellettuale di Sidney Poitier; e il linguaggio registico di Cornfield, sempre diretto e asciutto anche nei momenti di maggiore amplificazione drammatica, accentua i pregi degli attori, controllandone in ogni momento gli effetti.

MORANDO MORANDINI

Le jour et l'heure

(*Il giorno e l'ora*)

R.: René Clément - *s.*: André Barret - *sc.*: R. Clément, Roger Vailland - *f.* (Francoscope): Henri Decae - *m.*: Claude Bolling - *scg.*: Bernard Evein - *mo.*: Fedora Zincone - *int.*: Simone Signoret (Thérèse Duthiel), Stuart Whitman (Alan Morley), Geneviève Page (Agathe), Michel Piccoli (Antoine), Pierre Dux (commissario Marboz), Reggie Nalder (poliziotto tedesco), Billy Kearns (Pat), H. Virlogeux (farmacista), M. Burns, H. Kemp, Colette Castel, E. Meeks, Marcel Bezzuffi, J. Gras, Hubert de Lapparent, G. Staquet, M. Garrell, G. Dakar, R. Bazil, M. Gassouk, E. Dirand, F. Fisher, H. Suchar, Yvette Etievan, C. Studer, M. Mergey, A. Stuart, C. Gansard - *p.*: Jacques Bar e Reymond Froment per la Terra Film-Cormoran-C.I.P.R.A./ C.C.M.-Monica Film - *o.*: Francia-Italia, 1962 - *d.*: M.G.M.

Il giorno e l'ora è la storia di una presa di coscienza come *Che gioia vivere* era quella di un'educazione, di un'iniziazione.

Una signora della ricca borghesia parigina, che ha due bambini e il marito prigioniero di guerra, ospita

e nasconde nel suo appartamento, più costretta dalle circostanze che per volontà propria, un giovane pilota nordamericano abbattuto nel cielo di Francia. Fino a quel giorno esistevano per lei soltanto gli dei della Famiglia e del Denaro; a contatto quotidiano con l'aviatore che, per soprammercato, è piacente, simpatico e scapolo, obbligata a condividere il suo destino e ad accompagnarlo in una fuga avventurosa attraverso la Francia occupata dalle armate tedesche e infestata dalla Gestapo, scopre altri e più grandi doveri, altri e più nobili ideali. Finirà sui Pirenei, tra i partigiani del « maquis », mentre il bel pilota, chiamato dal dovere, le deve dire addio per passare il confine e, via Madrid, tornare a combattere.

Come si vede, René Clément ha voluto tutte le carte in regola per un film di grosso impegno spettacolare: un nobilissimo tema (la Resistenza); un classico conflitto (amore e dovere); una storia d'amore fatta apposta per commuovere le anime belle perché appassionata e casta, alla Tristano e Isotta; una « star » che è pure un'attrice emerita, coronata dall'Oscar (Simone Signoret). E gli ingredienti regolamentari di questo genere romanzesco ci sono tutti: crudeltà nazista, ferocia collaborazionista, doppio giuoco, intrighi a mozzafiato della lotta clandestina, fughe, inseguimenti, uccisioni. Per giunta, ricordandosi di essere l'autore di *Ceux du rail* e di *La bataille du rail,* Clément ha inserito nella vicenda il pezzo di bravura, il suo do di petto, con la sequenza del treno e l'eliminazione dello spione della Gestapo (il sinistro « killer » hitchcockiano di *The Man Who Knew Too,* L'uomo che sapevo troppo) che è un capitolo di virtuosismo tecnico anche troppo ostentato ma non privo di fosca suggestione.

Noi ammiriamo, pur non amandolo, questo cineasta ambizioso e inquieto, artigiano provetto e infaticabile ricercatore che ci piace accostare, per più di un'affinità, al nostro Renato Castellani; anche nei suoi film più discutibili abbiamo sempre trovato un aspetto sperimentale (di ricerca linguistica, saremmo tentati di dire) che ci ha ogni volta interessato. Ci dispiace, perciò, dire con sufficiente sicurezza che — accettuato, forse, *Le chateau de verre* (L'amante di una notte, 1950) che non conosciamo — *Le jour et l'heure* è il più opaco, antiquato e inutile tra i suoi undici lungometraggi.

Due delle qualità meno opinabili di Clément sono la ricerca dell'autenticità ambientale e la cura del disegno psicologico. È difficile ritrovarlo nel suo ultimo film. Se si esclude l'avvio con la descrizione del villaggio in cui, pur appannata, è riconoscibile la lucidità impietosa della parte contadina di *Giuochi proibiti,* il film non sa restituire l'aria di un'epoca: tutto o quasi sa di teatro di posa, e quanto più Clément carica gli effetti, tanto più svicola nell'inverosimiglianza. Soltanto nella sequenza del procuratore collaborazionista a Tolosa il regista fa centro con un'asciuttezza graffiante degna di Hemingway o di Rossellini.

Tutto è convenzionale nel *Giorno e l'ora*: l'artificiosità romanzesca dell'intrigo non ha rimedio, le convenzioni spettacolari abbondano, l'abuso di situazioni canoniche irrita, il rozzo manicheismo dei personaggi è imperdonabile. A vent'anni di distanza s'ha il diritto di chiedere a un regista una prospettiva nuova sugli avvenimenti, e le ragioni di una scelta. Il film non dà alcuna risposta.

MORANDO MORANDINI

The Maltese Falcon

(*Il mistero del falco*)

R. e *sc.*: John Huston - *s.*: dal romanzo poliziesco di Dashiell Hammett - *f.*: Arthur Edeson - *scg.*: Robert Haas - *m.*: Adolph Deutsch - *mo.*: Thomas Richards - *int.*: Humphrey Bogart (Sam Spade), Mary Astor, Peter Lorre, Sidney Greenstreet, Gladys George, Barton MacLane, Elisha Cook jr., Ward Bond, Jerome Cowan, Lee Patrick, James Burke, Murray Alper, John Hamilton - *p.*: Henry Blanke per la Warner Bros. - *o.*: U.S.A., 1941 - *d.*: regionale.

La revisione dell'« opera prima » di John Huston a più di vent'anni di distanza può dare l'impressione a prima vista che si tratti solo d'un « giallo » ben costruito, che il regista avesse girato, come tanti americani fanno agli inizi, per ottenere un passaporto per la regia da parte d'un mondo produttivo che guarda molto al « ben fatto » nel senso del sicuro mestiere. In effetti, lo Huston che innoverà sul piano linguistico (si pensi alle ricerche cromatiche di *Moby Dick*) è ancora lontano ed il film si muove sui binari dell'orditura narrativa tradizionale, senza una scelta personale nel modo di inquadrare o nel montaggio che faccia avvertire un autore di spiccato talento cinematografico come Huston è, ad onta di qualche suo recente passo indietro. Si consideri pure, quindi, *The Maltese Falcon* una pellicola di « standard », ma ci si intenda sull'accezione del termine, limitativo in quanto v'è adeguazione ad un modulo narrativo consacrato ma non limitativo perciò che attiene alla presenza d'un mondo dell'autore. In sostanza, Huston, giovane documentarista alle prese col primo film a soggetto, concesse quel che poteva concedere, ma nella scelta del testo letterario d'origine e nella sua traduzione in immagini seppe essere coerente alla linea che avrebbe seguito senza deflettere in tutta la sua opera successiva. Huston, del resto, non è un regista-ideatore: s'è più o meno sempre servito di testi preesistenti, ma a differenza di tanti mestieranti di Hollywood ha sempre scelto, anche quando ha realizzato film minori o di commissione, scrittori il cui temperamento si incontrasse col suo, fossero autentici poeti come Melville o bravi artigiani della penna come Forester. Anche Dashiell Hammett, del resto, seguì la strada di Huston, ponendo una robusta vena narrativa ed una singolare forza d'invenzione al servizio d'un genere popolare, il « giallo ». Egli anzi affettò sempre disprezzo per la sua arte lettraria, dichiarando di perseguire solo un intento finanziario, tant'è che quando la fortuna divenne considerevole e poté vivere dei diritti d'autore dei romanzi già pubblicati smise del tutto di scrivere, fino alla morte. Ma dietro quella facciata di professionista dello scrivere (che del resto fa parte d'un tipo di coscienza di sé in chiave di onesto lavoro che è tipica di molti autori anglosassoni) stava, ed è indubitabile rileggendolo oggi in prospettiva d'un trentennio, non solo il padre dell'« hard boiled novel », che con la sua pagina violenta rompeva il terso cristallo dell'educato romanzo poliziesco all'inglese, ma uno dei primi disincantati descrittori dell'America amara, con pari personalità letteraria di tanti più facilmente giunti alle storie delle lettere per essersi cimentati in generi più « nobili » di racconto. Huston trovava perciò in Hammett una buona base, semplice ma non superficiale, per sviluppare un suo romanzo per immagini. *The Maltese Falcon* va dunque valutato così, come chiave interpretativa al

mondo d'autore che sta dietro — e dentro — ad ogni film successivo del regista. Sam Spade è l'eroe-antieroe hustoniano, peccatore ma idealista, duro e in realtà pronto a rischiare il tutto per tutto in imprese sin dall'inizio destinate al fallimento. L'amarezza del fallimento vissuto sin dall'inizio, in una tragica coscienza dell'inutilità dello sforzo e d'altra parte con l'altrettanto forte coscienza del dovere di agire e di battersi, non per cogliere un premio ma per mantenere il rispetto di sé, in un culto, presente in ogni azione, della dignità umana; e ancora: non il disprezzo ma la profonda pietà per gli altri, i peccatori senza riscatto, i mediocri, i vinti senza combattere: ecco il credo di Huston, che già tutto si delinea nella versione cinematografica della più famosa avventura dell'investigatore Sam Spade. Il quale si mette alla ricerca d'un antico falcone d'oro per cui sono già morte molte persone, per vendicare la morte del socio d'affari (che però, primo risvolto smitizzante, egli aveva tradito nella vita divenendo l'amante della moglie) e per gli occhi d'una bella donna, che pure egli intuisce essere un'assassina e che infine dovrà, soffrendo, consegnare alla giustizia. E non avrà, naturalmente, il falco d'oro. Un duplice fallimento, sentimentale e affaristico, corona perciò le due ore di « suspense » abilmente costruita dallo scrittore e scrupolosamente tradotta dal regista; fallimento che prepara quello del *Tesoro della Sierra Madre,* di *Giungla d'asfalto,* di *Moby Dick,* ma che non chiude pessimisticamente in quanto proietta sul personaggio « sfortunato » la luce della dignità conquistata o riconquistata, della fedeltà ai principii malgrado tutto. Che Huston abbia cercato tutto questo nell'Hammett del « Falco » e non in quello, per esempio, di « Piombo e sangue » è un'altra indicazione sulle caratteristiche sue d'autore: i suoi personaggi sono sempre i solitari in lotta con l'universo, vinti proprio in virtù della solitudine ma d'altra parte incapaci di uscirne. L'Hammett più « sociale », il cui sguardo si allarga alla corruzione dell'America del proibizionismo e dei gangsters e che chiede una coraggiosa iniziativa solidale dei cittadini per cancellare il marcio, lo interessava dunque meno dell'Hammett che in Sam Spade aveva dato un volto ad un certo tipo di uomo, che non riesce a stabilire legami di solitarietà e di amicizia e deve prendere su di sé tutto il carico delle ingiustizie e del male. Fu per un caso che, rifiutata la parte un grande « divo », Huston la affidò al poco conosciuto Humphrey Bogart, inaugurando un « tandem » regista-attore che sarebbe proseguito felicissimo: si veda quale maturità di interprete ha già qui Bogart, segnato, tirato, malinconico, inquieto, un emblema più che un personaggio, una continua capacità di essere « vero » pur nell'intreccio e nelle situazioni così « romanzesche ». Accanto a lui una folta schiera di caratteristi d'alta classe, fra cui si distingue la sorniona crudeltà di Sidney Greenstreet, il criminale raffinato nei modi da gentiluomo, e la lamentosa untuosità di Peter Lorre, il piccolo delinquente pavido, una delle sue interpretazioni più degne di ricordo nelle varia e mossa delineazione del tipo.

ERNESTO G. LAURA

I libri

HENRI COLPI: *Défense et illustration de la musique dans le film,* Lyon, Soc. d'Edition, de Recherches et de Documentation Cinématographique, 1963.

I libri sulla musica cinematografica son pochi, ma in compenso vertono quasi tutti sui problemi estetici che si presentano ai compositori. Pochi e per pochi, considerato che la stragrande maggioranza dei musicisti cinematografici considera questa attività, confermando coi fatti un famoso giudizio di Strawinsky, meramente alimentare. Restano gli studiosi di cinema, ma a costoro il « coté musique » di un film — salvo le debite eccezioni — non interessa minimamente. Le teorie dell'hegeliano Hanns Heisler, del manualista Leonid Sabaneev, del praticone Louis Levy, dell'entusiasta Kurt London — ciascuno dei quali ha dedicato un libro all'estetica della musica per film — sono rimaste congelate in pagine mai consultate.

Più vicine all'interesse dei diversi ceti interessati (musicisti, cineasti, studiosi) sono le trattazioni e le antologie imperniate sui diversi aspetti del settore, come quella di Manvell e Huntley (« Tecnica della musica per film »), tradotta anche in italiano (ed. Bianco e Nero), e i due quaderni pubblicati dalla Mostra di Venezia in occasione di due Convegni (« La musica nel film », del 1950; e « Musica e film », del 1959). Ma siamo ancora nel campo delle teorie, delle opinioni generali, dei concetti astratti: cose suggestive e brillanti, a volte, ma di valore del tutto relativo. Altra cosa sono i risultati pratici, le fatiche dei migliori compositori, che hanno camminato per conto loro, a prescindere dalle teorie. Questi, i risultati, formano l'argomento principale del discorso, quello che interessa non solo le categorie direttamente implicate ma anche il consumatore (il cosiddetto « spettatore colto », ovviamente) e, nello stesso tempo, l'argomento meno trattato. Sarebbe come, dopo aver speculato per decenni sulle possibilità del cinema come arte, si trascurasse l'esame dei film, non si indagasse nel mondo espressivo dei registi, non si considerassero le caratteristiche di scuole nazionali, di periodi ecc.

Conosciamo soltanto un testo che rientra nella categoria della critica storiografica: « British Film Music » di John Huntley (1947), testo classico ma riferito ad una sola cinematografia, quella inglese, e sorpassato nel tempo (il testo « Film Composers in America », pubblicato ad Hollywood nel 1953, è soltanto un elenco cronolo-

gico di titoli per ciascun compositore operante nella capitale del cinema).

La lacuna è stata parzialmente colmata da un recente libro di Henri Colpi, « Défense et illustration de la musique dans le film » (SERDOC, Lione, 1963). Anche Colpi — che di musica se ne intende, come lo spettatore sensibile ha avvertito nel film che ha costituito il debutto di Colpi, come regista, *Une aussi longue absence* (L'inverno ti farà tornare) — espone quella che potremmo chiamare la sua teoria sul problema della musica per film, ed accoglie opinioni e testimonianze, ma la struttura del suo libro è solida e il suo esame della situazione abbastanza completo. Partendo dalla storia dell'invenzione del sonoro, Colpi illustra la tecnica ed i procedimenti della composizione della musica per film, indagando i rapporti fra il musicista, il regista e il produttore, e corroborando le sue opinioni con « pezze d'appoggio » costituite non tanto da giudizi e concetti quanto da esempi pratici di risultati raggiunti, soffermandosi specialmente su alcune « scuole » particolari (quella inglese, giustamente, che è storicamente la più ricca), su alcuni musicisti esemplari (Maurice Jaubert) e su alcune colonne sonore particolarmente significative (quella di *Hiroshima mon amour* — musica del nostro Giovanni Fusco — è analizzata in uno scrupoloso « timing »).

Un vasto giro d'orizzonte porta il lettore a prendere contatto con la situazione attuale del settore nelle varie cinematografie, mentre la parte centrale sviluppa con larghezza il motivo delle funzioni diverse della musica nei diversi « generi » cinematografici, con particolare riguardo al film musicale (dal « musical » vero e proprio all'opera, al balletto, al film biografico, eccetera). Fin qui siamo ancora al genere che abbiamo chiamato « antologico ». Ma il libro ha anche una parte originale che costituisce la sua vera ragion d'essere: una musico-filmografia che comprende i nomi dei musicisti cinematografici, divisi per nazionalità, e i titoli dei film da ciascuno musicati, seguita da una sezione illustrata comprendente la riproduzione di molti « temi » musicali e le fotografie di diversi musicisti.

Qui Colpi ha il merito di aver sfiorato — proposto, diciamo — l'argomento principale: l'analisi delle diverse fatiche dei musicisti più impegnati. Soltanto proposto, poiché si è limitato all'enunciazione (l'elenco dei titoli) corredata di alcuni dati essenziali, e non per tutti i nomi; parte che rimane indispensabile e preziosa per la consultazione, ma manchevole del più importante, il giudizio. Colpi sarebbe stato in grado di esprimere un suo giudizio motivato sulle fatiche più importanti dei singoli compositori, sulle loro concezioni e sui risultati, sulla loro importanza nell'ambito delle scuole nazionali cui appartengono; ma non l'ha fatto. Peccato. In questo senso, il libro sulla musica per film resta ancora da scrivere.

Di fronte a ciò, gli altri difetti sono di minore peso. Anche il fatto che Colpi limiti il suo esame ai film giunti in Francia, provocando così scompensi assurdi (autori citati con *un* film mentre gli anuari sciorinano una dozzina di titoli all'anno); anche lo scarso rilievo che dà al peso dei musicisti italiani nel rinnovamento dei vecchi « chichés » della composizione per film; anche le sviste e i paradossi.

ERMANNO COMUZIO

Il 1° gennaio 1964 « Bianco e Nero » compirà un quarto di secolo: venticinque annate (la rivista fu fondata nel 1937 ma non si contano gli anni in cui fu sospesa per la guerra) che costituiscono un patrimonio della cultura cinematografica italiana.

Per celebrare l'avvenimento, la rivista sta curando una grande iniziativa editoriale, l'

antologia di Bianco e Nero 1937-1943

a cura di **Leonardo Autera** *e* **Mario Verdone**

Quattro volumi

- SCRITTI TEORICI (I^a parte)
- SCRITTI TEORICI (II^a parte)
- SCRITTI CRITICI E STORICI
- SCENEGGIATURE

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

Film usciti a Roma dal I° al 30-VI-1963

a cura di ROBERTO CHITI

Cavalca, vaquero! - v. *Ride, Vaquero!* (riedizione).
Cento ragazze e un marinaio - v. *Girls! Girls! Girls!*
Clémentine Chérie - v. *Clémentine Chérie.*
Colore della pelle, Il - v. *J'irai cracher sur vos tombes.*
Confessioni di una sedicenne, Le - v. *Gestandnis einer Sechzehnjährigen.*
Conquistatore del West, Il - v. *Wagon West.*
Conquistatori dei sette mari, I - v. *The Fighting Seabees* (riedizione).
Cronaca di un assassinio - v. *Blast of Silence.*
Delitto di Teresa Desqueyroux, Il - v. *Thérèse Desqueyroux.*
Delitto in pieno sole - v. *Plein soleil* (riedizione).
Divorzio alla siciliana.
Dominatori, I - v. *In Old California* (riedizione).
Don Giovanni '62 - v. *Le farceur.*
Donna d'estate - v. *Woman of Summer.*
Due gondolieri, I (riedizione).
Eroe di Sparta, L' - v. *Lion of Sparta* o *The 300 Spartans.*
FBI agente implacabile - v. *Les femmes d'abord.*
Gangsters in agguato - v. *Suddenly* (riedizione).
Gialli di Edgar Wallace n. 3, I.
Gioco dell'assassino, Il - v. *Mörderspiel.*
Giorno e l'ora, Il - v. *Le jour et l'heure.*
Giorno maledetto - v. *Bad Day at Black Rock* (riedizione).
Giungla del quadrato, La - v. *The Square Jungle* (riedizione).
Grande peccatrice, La - v. *La Baie des Anges.*
Grande truffatore, Il - v. *Mit Himbeergeist geht alles Besser.*
Grisbì - v. *Touchez pas au grisbi* (riedizione).
Guerriglieri della giungla, I - v. *Brushfire!*
Horror.
Impero del mitra, L' - v. *Gang Busters.*
Incredibile spia, L' - v. *The Candy Web.*
Inferno è per gli eroi, L' - v. *Hell Is for Heroes!*
Ipnosi - v. *Nur tote Zeugen Schweigen* o *Hipnosis.*
Italiani si divertono così, Gli.
Magnifico disertore, Il - v. *Act of Love* (riedizione).
Mani dell'altro, Le - v. *Les mains d'Orlac* o *The Hands of Orlac.*
Mani dell'assassino, Le - v. *Hands of a Stranger.*
Matrimonio di convenienza - v. *Marriage of Convenience.*
Mio corpo ti appartiene, Il - *The Men* (riedizione).
Missione segreta - Trenta secondi sopra Tokyo - v. *Thirty Seconds over Tokyo* (riedizione).
Misteri della magia nera, I - v. *Los misterios de la magia nera.*
Molto onorevole ministro, Il - v. *A Majority of One.*
Nato con la camicia - v. *Three on a Spree.*
Nave matta di Mr. Roberts, La - v. *Mr. Roberts* (riedizione).
Ora zero: missione morte - v. *Heroes Die Young.*
Parola d'ordine: coraggio - v. *The Password Is Courage.*
Partita a tre - v. *Trois jours à vivre.*
Passo del diavolo, Il - v. *The Devil's Passkey* (riedizione).
Piaceri della signora Cheney, I - v. *Frau Cheneys Ende.*
Poker col diavolo - v. *Rencontres.*

Prima linea chiama Commandos - v. *Tank Commandos.*
Quando torna l'inverno - v. *Un singe en hiver.*
Quattro pistoleros, I - v. *Escape from Red Rock.*
Ranch delle 3 campane, Il - v. *South of St. Louis* (riedizione).
Sacrificati di Bataan, I - v. *They Were Expendable* (riedizione).
Sangue caldo - v. *Man with the Gun* (riedizione).
Scocciatore, Lo (riedizione).
Sconosciuto nel mio letto, Uno - v. *Un chien dans un jeu de quilles.*
Scotland Yard: mosaico di un delitto - v. *Jigsaw.*
Sensi inquieti - v. *Climats.*
Sette navigatori dello spazio, I.
Sexy nel mondo.
Sole nella stanza, Il - v. *Tammy and the Doctor.*
Spada del Cid, La.
Tognazzi e la minorenne (riedizione).
Tre implacabili, I - v. *Tres hombres buenos.*
Tu vivrai - v. *Mix Me a Person.*
Uomo che non era nessuno, L' - v. *The Mon Who Was Nobody.*
Uomo che vide il suo cadavere, L' - v. *House of Secrets* (riedizione).
Urlo dei marines, L' - v. *The There Were Three.*
Valigia del boia, La - *The Quare Fellow.*
Vento di terre lontane - v. *Jubal* (riedizione).
Volto dell'assassino, Il - v. *Eheinstitut Aurora.*

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia, *e.scg. s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.
Le note critiche sono state redatte da Leonardo Autera.

BAIES DES ANGES, La (La grande peccatrice) — r.: Jacques Demy
Vedere recensione di L. Autera e dati in questo numero.

BLAST OF SILENCE (Cronaca di un assassinio) — r.: Allen Baron.
Vedere recensione di L. Autera e dati in questo numero.

BRUSHFIRE! (I guerriglieri della giungla) — r.: Jack Warner junior - **s.** e **sc.:** Irwin R. Blacker - **f.:** Edward Fitzgerald - **m.:** Irving Gertz - **scg.:** Ted Holsopple - **mo.:** Roy Livingston - **int.:** John Ireland (Jeff Saygure), Everett Sloane (Chevern McCase), Jo Morrow (Easter Banford), Al Avalon (Tony Banford), Carl Esmond (Martini), Howard Caine (Vladimar), Beal Wong (Tamboura) - **p.:** Jack Warner jr. per la Obelisk - **o.:** U.S.A., 1961 - **d.:** Paramount.

CANDY WEB, The (L'incredibile spia) — r. e **p.:** William Castle - **s.:** da un'idea di Otis L. Guernsey jr. - **sc.:** Robert Dillon - **f.:** (Technicolor): Gordon Avil - **m.:** Van Alexander - **scg.:** Don Ament - **mo.:** Edwin Bryant - **int.:** Murray Hamilton (Wally Sanders), Kathy Dunn (Candice Hall), Hugh Marlowe (John Hall), Joyce Taylor (Nancy Collins), Walter Rhodes (Kagenescu), Lynne Sue Moon (Mai-Ling), Anna Baj (l'italiana), Alecandra Lendon Bastedo (l'inglese), Maria Cristina Servera (l'argentina), Janet Mary France (l'australiana), Penny Anne Mills (la canadese), Ariane Glaser (la francese), Aiko Sakamoto (la giapponese), Gina Trikonis (la russa), Judy Pace (la liberiana), Luz Gloria Hervias (la messicana), Maria Louise Bielke (la svedese), Ilona Schütze (la tedesca), Ignacia Farias Luque (la venezuelana), Khigh Dhiegh, Charlie Briggs, Norma Varden - **o.:** U.S.A., 1963 - **d.:** Columbia-Ceiad.

CLÉMENTINE CHÉRIE (Clémentine Chérie) — **r.**: Pierre Chevalier - **s.**: Jean Bellus, Michel Fermaud, Jean José Richer - **sc.**: J. Bellus, M. Fermaud, J. J. Richer, P. Chevalier, Raymond Caillava - **f.**: André Germain - **m.**: Roger Rogèr, François Lancel - **scg.**: Philippe Chabaneix - **int.**: France Anglade (Clémentine Bellus), Philippe Noiret, Pierre Doris, Adrienne Servantie, Jean Richard, Jacques Dufilho, Michel Galabru, Badin, Claude Nicot, Rita Pavone, Maria Grazia Buccella, Noël Roquevert, Corrado Olmi, Mischa Auer, Michel Serrault, Max Montavon, Astrid Caron, Dominique Doris - **p.**: Jacques-Paul Bertrand per la Cineurop / Aron Films - Filmerc - **o.**: Francia-Italia, 1963 - **d.**: Variety.

CLIMATS (Sensi inquieti) — **r.**: Stellio Lorenzi - **s.**: dal romanzo (in italiano « Clima d'amore ») di André Maurois - **sc.**: S. Lorenzi, Alain Decaux, Michèle O'Glor, R.-M. Arlaud, René Cortade, Bernard De Fallois - **f.** (Dyaliscope): Sacha Vierny - **m.**: Jean Le Maire, Giovanni Fusco - **scg.**: Jacques Chalvet - **mo.**: Gilbert Natot - **int.**: Marina Vlady (Odile), Emmanuelle Riva (Isabelle), Jean-Pierre Marielle (Philippe, marito di Odile), Alexandra Stewart (Misa), Michel Piccoli (François), Jean Marchat, Gabrielle Dorziat, Renée Devillers, Raymond Loyer, Lucien Nat, Geneviève Bray - **p.**: Eugène Lepicier per la Filmel - **o.**: Francia, 1961 - **d.**: 20th Century-Fox.

Il tema del romanzo di André Maurois « Climats », scritto nel 1928, può apparire abbastanza attuale, in quanto è una specie di anticipazione sui motivi dell'« incomunicabilità » che imperversano ai giorni nostri. Per ciò, il giovane regista Stellio Lorenzi, qui alla sua prima prova nel lungometraggio, non ha esitato a trasferire di peso la vicenda all'epoca attuale, senza tradirne minimamente gli sviluppi. Il suo lavoro è stato accurato ma pedante: i tre differenti « climi » d'amore che tre donne offrono all'editore d'arte Philippe Marsenacque, in momenti e direzioni sempre contrastanti con la sua volontà, conservano sullo schermo le medesime cadenze che avevano nella pagina scritta; ma ne consegue che i dialoghi di sapore letterario finiscono col dare un senso di stucchevolezza e che certe contorsioni delle psicologie, non trovando una traduzione adeguata nelle immagini, rimangono vuote di significato o inconcluse. Da cui deriva una certa pesantezza di situazioni stagnanti aggravata dalla maniera del tutto anonima in cui il racconto è stato esposto. Lo vivifica soltanto la presenza di quell'attrice sobria e intelligente che è Emanuelle Riva, nel personaggio della seconda moglie bruttina e affettuosa. (L. A.).

DIVORZIO ALLA SICILIANA — **r.**: Enzo Di Gianni - **s.** e **sc.**: Castaldi, Enzo Di Gianni - **f.** (Totalscope, Estmancolor): Alvaro Mancori - **m.**: Franco Pisano - **int.**: Moira Orfei, Paolo Carlini, Gina Rovere, Memmo Carotenuto, Tiberio Murgia, Luigi Pavese, Ernesto Calindri, Genny Levis, Aldo Bufi-Landi, Johnny Dorelli, Mario Ravas, Nino Terzo, Angela Luce, Anna De Padova, Saro Urzì, Carlo Taranto, Gianni Agus, Amedeo Trilli, Paola Patrizi - **p.**: E. Di Gianni Cinematografica - **o.**: Italia, 1963 - **d.**: regionale.

EHEINSTITUT AURORA (Il volto dell'assassino) — **r.**: Wolfgang Schleif - **s.**: dal romanzo « Stricnina » di Hans Ulrich Horster - **sc.**: Walter Forster - **f.**: Friedel Behn-Grund - **m.**: Peter Sandloff - **scg.**: Willi A. Herrmann, Albrecht Hennings - **mo.**: Ira Oberberg - **int.**: Eva Bartok (Eva Horn), Elisabeth Flickenschildt (baronessa Padula), Carlos Thompson (Tomkin), Albert Bessler (Charles), Hans Nielsen (avvocato), Claus Holm, Ina Duscha, Rainer Brandt, Ljuba Welitsch, Rudolf Vogel, Carsta Löck, Walter Gross, Ruth Nimbach - **p.**: Kurt Ulrich - **o.**: Germania Occ., 1961 - **d.**: regionale.

ESCAPE FROM RED ROCK (I 4 pistoleros) — **r.**, **s.** e **sc.**: Edward Bernds - **f.**: (Regalscope): Brydon Baker - **m.**: Les Baxter - **scg.**: Rudi Feld - **mo.**: John F. Link - **int.**: Brian Donlevy (Bronc Grierson), Eilene Janssen (Janie Acker), Gary Murray (Cal Bowman), Jay C. Flippen (John Costaine), William Phipps (Arky Shanks), Michael Healey (Joe Skinner), Nesdon Booth (Pete Acker), Rick Vallin (Judd), Cort Sheppard, Dan White, Tina Menard, Vincent Padulla, Elena Da Vinci, Linda Dangcil, Zon Murray, Frosty Royce, Al Baffert, Joe Becker, Frank Marlowe,

Eileene Stevens, Frank Richards, Bud Osborne, Ed Hinton, Hank Patterson, Adamson Twins - **p.** Bernard Glasser per la Regal Films - **o.:** U.S.A., 1957 - **d.:** INCEI Film.

FARCEUR, Le (Don Giovanni '62) — **r.:** Philippe de Broca - **scg.:** Jacques Saulnier - **mo.:** Laurence Méry - **d.:** regionale.

Vedere giudizio di T. Ranieri a pag. 79 e altri dati a pag. 84 del n. 7, luglio 1960 (Locarno 1960).

FEMMES D'ABORD, Les (FBI agente implacabile) — **r.:** Raoul André - **s.:** dal romanzo «Dynamite Girl» di Paul Gerrard - **sc.:** Michel Lebrun - **f.:** Pierre Petit - **m.:** Michel Magne - **scg.:** Louis Le Barbenchon - **mo.:** Gabriel Rongier - **int.:** Eddie Constantine (Bobby), Christiane Minazzoli (Juliette), Bernadette Lafont (Marianne Lambert), Robert Manuel (Dave Griffin), Mischa Auer Dario Mreno, Stella Barral, Chantal Deberg, Claudine Coster, Mitsouko, Dinan, Simone Paris, Jacques Harden, Sophie Grimaldi, Lyliane David, Alain Bouvette, Zardi, Roger Rudel - **p.:** Consortium Financier de Production de Films - Vega-Compagnie Française Cinématographique - **o.:** Francia, 1963 - **d.:** regionale.

FRAU CHENEY'S ENDE (I piaceri della signora Cheney) — **r.:** Franz Josef Wild - **s.:** dal lavoro teatrale di Frederick Lonsdale - **sc.:** Johanna Sibelius, Eberhard Keindorff - **f.:** Günther Anders - **m.:** Hans Martin Majewski - **scg.:** Wolf Englert - **mo.:** Lisbeth Neumann - **int.:** Lilli Palmer (signora Cheney), Carlos Thompson, Martin Held, Françoise Rosay, Maria Sebaldt, Wolfgang Kieling, Gisela Fischer, Ann Smyrner, Friedrich Schönfelder, Andreas Blum, Nora Minor, Willy Birgel, Wolfgang Völz, Horst Naumann, Stanislaus Ledinek - **p.:** Luggi Waldleitner per la Roxy-Cinecustodia - **o.:** Germania Occid., 1961 - **d.:** regionale.

GANG BUSTERS (L'impero del mitra) — **r.:** Bill Karn - **s.** e **sc.:** Phillips H. Lord, revisionati da Bill Karn - **f.:** William H. Clothier - **m.:** Richard Aurandt - **mo.:** William J. Faris - **int.:** Myron Healey (Pinson), Sam Edwards (Long), Frank Richards (Bennett), Don C. Harvey (detective Walsh), Frank Gerstle (detective Fuller), Allan Ray (Slick Harry), Kathe McKenna (zia Jenny), Rusty Wescoatt (Mike), William Justine (Louie), William Fawcett (Truck Driver), Ed Colbrook, Charles Victor, Bob Carson, Joyce Jameson, Mike Ragan, Ed Hinton, Robert Bice — **p.:** William J. Faris, William H. Clothier per la Visual Drama - **o.:** U.S.A., 1954-55 - **d.:** regionale.

GESTÄNDNIS EINER SECHZEHNJÄHRINGEN (Le confessioni di una sedicenne) — **r.:** Georg Otto Tressler - **s.:** da un romanzo di Robert Pilchowski - **sc.:** Johanna Sibelius, Eberhard Keindorff - **f.:** Sepp Riff - **m.:** Carl de Groof - **scg.:** Felix Smetana - **mo.:** Paula Dworak - **int.:** Nina Sandt, Wolfgang Preiss, Barbara Frey, Ivan Desny, Michael Hinz, Senta Wengraf, Fritz Schmiedel, Rose Renée Roth, Helene Areen, Herbert Fux - **p.:** Otto Dürer per la Vienna Filmproduktion - **o.:** Germania Occid.-Austria, 1960-61 - **d.:** regionale.

GIALLI DI EDGAR WALLACE N. 3, I: E' formato da due film: **MARRIAGE OF CONVENIENCE (Matrimonio di convenienza)** e **THE MAN WHO WAS NOBODY (L'uomo che non era nessuno)** (vedere).

GIRLS! GIRLS! GIRLS! (100 ragazze e un marinaio) — **r.:** Norman Taurog - **s.:** Allan Weiss - **sc.:** Edward Anhalt, Allan Weiss - **f.** (Technicolor): Loyal Griggs - **m.:** Joseph Lilley - **scg.:** Hal Pereira, Walter Tyler - **mo.:** Warren Low - **int.:** Elvis Presley (Ross Carpenter), Stella Stevens (Robin Gantner), Laurel Goodwin (Laurel Dodge), Jeremy Slate (Wesley Johnson), Guy Lee (Chen Yung), Benson Fong (Kin Yung), Beulah Quo (madame Yung), Frank Puglia (Alexander Stavros), Lili Valenty (Mama Stavros), Nestor Paiva (Arthur Morgan), Barbara Beall (Leona Stavros), Betty Beall (Linda Stavros), Robert Strauss (Sam), Ann McCrea

(signora Morgan), Ginny e Elizabeth Tiu (Mai e Tai Ling) - **p.:** Hal Wallis e Paul Nathan per la Hal Wallis / Joseph H. Hazen Prod. - **o.:** U.S.A., 1962 - **d.:** Paramount.

HANDS OF A STRANGER (Le mani dell'assassino) — **r., s.** e **sc.:** Newton Arnold - **f.:** Henry Cronjager - **m.:** Richard La Salle - **scg.:** Theobald Holsopple - **mo.:** Bert Honey - **int.:** Paul Lukather (dott. Gil Harding), Joan Harvey (Dina Paris), James Stapleton (Vernon Paris), Ted Otis (dott. Russ Compton), Michael Du Pont (dott. Ken Fry), Larry Haddon (ten. polizia Syms), Michael Rye (George Britton), Elaine Martone (Eileen Hunter), George Sawaya (Cab Driver), Barry Gordon (Skeet), David Kramer (Barker), Sally Kellerman (Sue), Iris McCalla - **p.:** N. Arnold, Michael Du Pont per la Allied Artists-Glenwood Neve Production - **o.:** U.S.A., 1960 - **d.:** Globe.

HELL IS FOR HEROES! (L'inferno è per gli eroi) — **r.:** Don Siegel - **s.:** Robert Pirosh - **sc.:** R. Pirosh, Richard Carr - **f.:** Harold Lipstein - **m.:** Leonard Rosenman - **scg.:** Howard Richmond - **mo.:** Howard Smith - **int.:** Steve McQueen (Reese), Bobby Darin (Corby), Fess Parker (sergente Pike), Nick Adams (Homer), Bob Newhart (Driscoll), Harry Guardino (sergente Larkin), James Coburn (Henshaw), Mike Kellin (Kolinski), Joseph Hoover (capitano Loomis), Bill Mullikin (Cumberly), L. Q. Jones (serg. Frazer), Michèle Montau (Monique), Don Haggarty (capitano Mace) - **p.:** Henry Blanke per la Paramount - **o.:** U.S.A., 1962 - **d.:** Paramount.

Ecco un film che si inscrive con decoro nel nobile filone del cinema antibellicista. Esso merita di essere ricordato anche per la maniera abbastanza originale con cui il tema vi viene trattato. A prima vista potrebbe apparire un semplice film d'azione dagli sviluppi convenzionali, specie per quanto riguarda l'impostazione dei personaggi (si pensi alla figura del sergente, degradato per ubriachezza, insofferente di ogni disciplina, e minacciato d'essere deferito alla Corte marziale, che tuttavia si riscatta col più eroico dei comportamenti); invece, dal lineare sviluppo dei fatti (nell'autunno del 1944, nei pressi della linea Sigfrido, un pugno di soldati americani in attesa della licenza viene invece rimandato in prima linea con l'incarico di mantenere una posizione davanti a un fortino tedesco che vomita fuoco in continuazione; alla fine, il «bunker» viene preso d'assalto con bestiale sacrificio di vite umane), dalla loro stessa scarna rappresentazione, dalla condizione selvaggia e disumana in cui degradano vieppiù quegli occasionali «eroi» smanianti distruzione, scaturisce implicita un'aspra condanna della guerra che si puntualizza ed evidenzia nella pregnante sequenza del massacro finale. Hell Is for Heroes *segna un altro punto all'attivo dell'eclettico Don Siegel, al quale già dobbiamo* Invasion of the Body Snatchers (*L'invasione degli ultracorpi*, 1956), *uno dei migliori film di fantascienza che conosciamo, e due tesi e nervosi racconti gangsteristici:* Baby Face Nelson (*Faccia d'angelo*, 1957) *e* The Lineup (*Crimine silenzioso*, 1958). *Va infine annoverata, fra i meriti del film, anche l'efficientissima maschera dell'attore Steve McQueen, una massa di nervi continuamente tesa ad esplodere.* (L. A.).

HEROES DIE YOUNG (Ora zero: Missione morte) — **r., s., sc., mo.:** Gerald S. Shepard - **f.:** Glenn R. Smith - **m.:** Al Pellegrini - **scg.:** Charles N. Stratton - **int.:** Erika Peters, Scott Borland, Robert Getz, Bill Browne, James Strother, Malcolm Smith, Donald Joslyn, Arthur Tenen, Chick Bilyeu, Jack Card, Charles N. Stratton, Charles Cox, Glenn Smith, Gordon Edwards, Leland Zeman, Bob Mercey, Tom Olson, Tom Powers, Reginald Burum, Boochie - **p.:** Frank Russell, Gerald S. Shepard, Russ Irwin per la Allied Artists Pictures - **o.:** U.S.A., 1960 - **d.:** Globe.

HORROR — **r.:** Martin Herbert (Alberto De Martino) - **s.:** da racconti di Edgar Allan Poe - **sc.:** Jean Grimaud, Gordon Wilson jr. - **f.:** Alberto Ulloa - **m.:** Francis Clark - **scg.:** Leonard Bublerg - **c.:** Henzy Stecklar - **int.:** Gérard Tichy, Leo Anchoriz, Joan Hills, Iran Eory, Richard Davis, Francisco Moran, Helga Liné, Paola Pitagora, Emily Wolkowicz, Harry Winter - **p.:** Alberto Aguilera per la Llama Film / Columbus Film - **o.:** Spagna-Italia, 1962-63 - **d.:** Titanus.

ITALIANI SI DIVERTONO COSI', Gli — **r.** : Gianni Vernuccio - **s.** e **sc.** : Giovanni Guareschi, Carlo Manzoni, R. Barbieri, A. Penna, E. Ferraris - **f.** : Remo Benvenuti -Grisanti - **m.** : Riccardo Vantellini - **p.** : Canevari, Colombo per la Nuovo Mondo Cinematografico / Produzioni Vernuccio - **o.** : Italia, 1963 - **d.** : Atlantis Film.

JIGSAW (Scotland Yard : Mosaico di un delitto) — **r.** : Val Guest - **s.** : dal romanzo « Sleep Long, My Love » di Hillary Waugh - **sc.** : Val Guest - **f.** : Arthur Grant - **scg.** : Geoffrey Tozer - **mo.** : Bill Lenny - **int.** : Jack Warner (Detective-Ispettore Fellows), Ronald Lewis (Detective-Sergente Wilks), Yolande Donlan (Jean Sherman), Michael Goodliffe (Clyde Burchard), John Le Mesurier (Simpson), Moira Redmond (Joan Simpson), Christine Bocca (signora Simpson), Brian Oulton (Frank Restlin), Ray Barrett (serge. Gorman), Geoffrey Frederick (serg. Unwin), Norman Chappell (Andy Roach), John Barron (Ray Tenby), Joan Newell (signora Banks), Peter Ashmore (Bunnell), Reginald Marsh (Hilders), Graham Payn (Blake) - **p.** : Val Guest, Frank Sherwin Green per la Figaro - V. Guest Production - **o.** : Gran Bretagna, 1962 - **d.** : Rank.

J'IRAI CRACHER SUR VOS TOMBES (Il colore della pelle) — **r.** : Michael Gast - **supervis.** : Ralph Habib - **s.** : dal romanzo di Boris Vian - **sc.** : B. Vian, J. Dopagne, M. Gast, Louis Sapin - **f.** : Marc Fossard - **m.** : Alain Goraguer, Georges Delerue - **scg.** : Robert Bouladoux - **mo.** : Eliane Bensdorp - **int.** : Antonella Lualdi (Lisbeth Chanone), Christian Marquand (Joe Grant), Fernand Ledoux (Chandley), Paul Guers (Stan Walker), Daniel Cauchy (Sonny), Jean Drozé (Ted), Renate Ewert (Sylvia), Catherine Fonteney, André Versini, Marina Petrowa, Luc Germain, Claude Berri, Christian Boisseau, Jean Sorel, Gisèle Gallois, Monique Just, Marie-Blanche Vergnes - **p.** : C.T.I., Sipro - **o.** : Francia, 1959 - **d.** : regionale.

Dal 1959, data di produzione di questo film, non abbiamo più sentito parlare del giovane regista Michael Gast che allora lo diresse. Presumiamo che non abbia mai più trovato dei produttori disposti a dargli credito dopo il pasticcio che ha combinato. Si tratta di un film tanto più riprovevole in quanto sembrerebbe animato dalle più nobili e civili ambizioni. Ricavato da un romanzo di Boris Vian, modesto orecchiante della letteratura esistenzialistica deceduto ancor giovanissimo qualche anno fa, esso pretenderebbe affrontare alcuni motivi del conflitto razziale che agita gli Stati Uniti ; ma, in definitiva, — oltre che con una ricostruzione ambientale di cartapesta che risulta smaccatamente grottesca e puerile ad ogni inquadratura e con una recitazione da infima filodrammatica — lo fa in profonda malafede, come stanno a dimostrare le frequenti smagliature e divagazioni atte semplicemente a fornire occasioni di violenze e morbosità gratuite. (L. A.).

JOUR ET L'HEURE, Le (Il giorno e l'ora) — **r.** : René Clément.

Vedere recensione di M. Morandini e dati in questo numero.

LION OF SPARTA o 300 SPARTANS, The (L'eroe di Sparta) — **r.** : Rudolph Maté - **r. II° troupe** : Richard Talmadge - **s.** : Ugo Liberatore, Remigio Del Grosso, Giovanni D'Eramo, Gian Paolo Callegari - **sc.** : R. Maté, George St. George - **f.** : (Cinemascope, De Luxe Color) : Geoffrey Unsworth, Cyril Knowles, Jerry Kalogerados - **m.** : Manos Hadjikakis - **scg.** : Arrigo Equini - **mo.** : Jerome Webb - **int.** : Richard Egan (Leonida), Ralph Richardson (Temistocle), Diane Baker (Ellas), Barry Coe (Filone), David Farrar (Xerse), Donald Houston (Hydarnes), Anna Synodinou (regina Gorgo), Kieron Moore (Efialte), John Crawford (Agatone), Robert Brown (Penteo), Laurence Naismith (primo delegato), Anne Wakefield (Artemisia), Ivan Triesault (Dematarus), Charles Fawcett (Mogistias), Michael Nikolinakos (Myrone), Sandro Giglio, Anna Brazzou, Dimos Starenios, Anna Raftopoulou - **p.** : Rudolph Maté e George St. George - **o.** : U.S.A., 1961 - **d.** : 20 th Century-Fox.

MAINS D'ORLAC, Les / THE HANDS OF ORLAC (Le mani dell'altro) — **r.** : Edmond-T. Gréville - **s.** : dal romanzo di Maurice Renard - **sc.** : E.-T. Gréville, John Baines - **dial.** : Max Montagut (vers. franc.), Donald Taylor (vers. inglese) - **f.** : Jacques Lemare (vers. franc.), Desmond Dickinson (vers. inglese) - **m.** : Claude Bol-

ling - **scg.** : Eugène Piérac (vers. franc.), John Blezard (vers. inglese) - **mo.** : Jean Ravel (vers. franc.), Oswald Hafenrichter (vers. inglese) - **int.** : Mel Ferrer (Steven Orlac), Lucile Saint Simon (Louise), Christopher Lee (Néro), Dany Carrel (Li-Lang), Felix Aylmer (dott. Cochrane), Antoine Balpêtré (prof. Volcheff, vers. franc.), Donald Wolfit (prof. Volcheff, vers. inglese), Basil Sydney (Siedelman), Anita Sharp Bolster (assistente di Volcheff), Mireille Perrey (madame Aliberti), Donald Pleasence (Coates), Edouard Hemme (Ange), Campbell Singer (ispettore Henderson), Peter Reynolds (Felix), Yanilou (Emilie), Manning Wilson (Jagger), Arnold Diamond (Dresser), David Peel (pilota), Walter Randall (cameriere), Franca Bel, Peter Bennet, George Merritt, Arnold Diamond, Janina Faye, Gertan Klauber - **p.** : Steven Pallos, Donald Taylor per la Riviera International Films-Soc. Cinémat. des Studios de La Victorine / Pendennis - **o.** : Francia-Gran Bretagna, 1960 - **d.** : APO Film (regionale) (l'ed. è quella inglese).

MAJORITY OF ONE, A (Il molto onorevole ministro) — **r.** : Mervyn Le Roy - **s.** : dal lavoro teatrale di Leonard Spigelgass - **sc.** : L. Spigelgass - **f.** : (Technicolor) : Harry Stradling sr. - **m.** : Max Steiner - **scg.** : John Beckman - **mo.** : Philip W. Anderson - **int.** : Rosalind Russell (signora Jacoby), Alec Guinness (Koichi Asano) Ray Danton (Jerome Black), Madlyn Rhue (Alice Black), Mae Questel (signora Rubin), Marc Marno (Eddie), Gary Vinson (McMillan), Sharon Hugueny (la moglie), Frank Wilcox (Noah Putnam), Francis De Sales (funzionario dell'Ambasciata americana), Harriet McGibbon (signora Putnam), Alan Mowbray (capitano Norcross), Yuki Shimoda (segretario di Asano) - **p.** : Mervyn Le Roy per la Warner Bros - **o.** : U.S.A., 1961 - **d.** : Warner Bros.

MAN WHO WAS NOBODY, The (L'uomo che non era nessuno) (Fa parte del programma : **I GIALLI DI EDGAR WALLACE N. 3**) — **r.** : Montgomery Tully - **s.** : da un romanzo di Edgar Wallace - **sc.** : James Eastwood - **f.** : Brian Rhodes - **m.** : Francis Chagrin - **scg.** : Wilf Arnold - **mo.** : Bernard Gribble - **int.** : Hazel Court (Marjorie Stedman), John Crawford (Smith), Lisa Daniely (Alma Weston), Paul Eddington (Franz Reuter), Robert Dorning (Vance), Kevin Stoney (Joe), Jack Watson (ispettore polizia), Vanda Godsell (signora Ferber), Richard Bennett (Bobby), Cecil Brock (commesso viaggiatore), Deirdre Day (segretaria « Model Agency »), Arnold Diamond (Eddie), André Mikhelson (croupier), William Abney (James Tynewood), Odette Nash, Norma Parnell, Anthony Dawes, Michael Anthony - **p.** : Jack Greenwood per la Merton Park Studios - **o.** : Gran Bretagna, 1960 - **d.** : Rank.

MARRIAGE OF CONVENIENCE (Matrimonio di convenienza) (Fa parte del film **I GIALLI DI EDGAR WALLACE N. 3**) — **r.** : Clive Donner - **s.** : dal romanzo di Edgar Wallace « The Three Oak Mystery » - **sc.** : Robert Stewart - **f.** : Brian Rhodes - **m.** : Francis Chagrin - **scg.** : Wilf Arnold - **mo.** : Bernard Gribble - **int.** : John Cairney (Larry Wilson), Harry H. Corbett (ispettore Jock Bruce), Jennifer Daniel (Barbara Blair), Russell Waters (Sam Spencer), Trevor Maskell (serg. polizia Collins), Trevor Reid (Sovrintendente Carver), John Van Eyssen (John Mandle), Moira Redmond (Tina), Patricia Burke (una donna), Alex Scott (Vic Ellis), Pauline Shepherd (Evie Martin), Alexander Archdale (direttore prigioni), Leila Williams (segretaria), Howard Goorney (Seller), Duncan Burns (lavorante garage), Patrick Ludlow, Barry McLean, Basil Beale, Maggie Barton, Ray Grover, Geoffrey Denton, - **p.** : Jack Greenwood per la Merton Park Studios - **o.** : Gran Bretagna, 1960 - **d.** : Rank.

MISTERIOS DE LA MAGIA NERA, Los (I misteri della magia nera) — **r.** : Miguel M. Delgado - **f.** : Victor Herrera - **int.** : Nadia Haro Oliva, Carlos Riquelme, Aldo Monti - **p.** : Alfa Film - **o.** : Messico, 1957-58 - **d.** : APO Film (regionale).

MIT HIMBEERGEIST GEHT ALLES BESSER (Il grande truffatore) — **r.** : Georg Marischka - **s.** : da un romanzo di Johannes Mario Simmel, basato sull'autobiografia di Marcel L. Baron - **sc.** : Hans Jacoby, Willibald Eser - **f.** : Friedl Behn-Grund - **m.** : Johannes Fehring - **scg.** : Fritz Jüptner-Jonstorff, Alexander Sawczynski - **mo.** : Hermi Sandtner, Traude Krappl - **int.** : O. W. Fischer, Marianne Koch, Jackie Lane, Petra Schürmann, Bill Ramsey, Fritz Remond, Bruno Hübner, Helmut

Qualtinger, Fritz Muliar, Guido Wieland, James Greenhill - **p. :** Sascha - **o. :** Germania Occid.-Austria, 1960 - **d. :** regionale.

MIX ME A PERSON (Tu vivrai) — **r. :** Leslie Norman - **s. :** dal romanzo di Jack Trevor - **sc. :** Ian Dalrymple - **f. :** Ted Moore, Geoffrey Gurin - **m. :** Johnny Worth - **scg. :** John Blezard - **mo. :** Ernie Hosler - **int. :** Anne Baxter (dott. Anne Dyson), Donald Sinden (Philip Bellamy), Adam Faith (Harry Jukes), David Kernan (Socko), Frank Jarvis (Nobby), Peter Kriss (Dirty Neck), Carole Ann Ford (Jenny), Anthony Booth (Gravy), Topsy Jane (Mona), Jack Macgowran (Terence), Glyn Houston (Sam), Walter Brown (Max Taplow), Dilys Hamlett (Doris), Meredith Edwards (Johnson), Alfred Burke (Lumley) - **p. :** Sergei Nolbandov per la Wessex - **o. :** Gran Bretagna, 1962 - **d. :** Dear.

MÖRDERSPIEL (Il gioco dell'assassino) — **r. :** Helmut Ashley - **s.** e **sc. :** Thomas Keck, H. Ashley - **f. :** Sven Nykvist - **m. :** Paul Misraki - **scg. :** Rolf Zehetbauer, Herbert Strabel - **mo. :** Walter Boos - **int. :** Magali Noël (Eva), Robert Graf, Harry Meyen, Götz George, Hanne Wieder, Wolfgang Reichmann, Georges Rivière, Anita Höfer, Margot Hielscher, Heinz Klevenow, Uschi Siebert, Wolfgang Kieling, Ruth Grossi, Armin Dahlen, Balduin Baas, Heini Göbel - **p. :** Utz Utermann - Claus Hardt Produktion-Filmaufbau / Les Films Gibé - **o. :** Germania Occ.-Francia, 1961 - **d. :** regionale.

NUR TOTE ZEUGEN SCHWEIGEN/HIPNOSIS (Ipnosi) — **r. :** Eugene Martin - **s. :** Gabriel Moreno Burgos - **sc. :** Giuseppe Mangione, E. Martin, G. Moreno Burgos, Francis Niewel, Gerhard Schmidt - **f. :** Francisco Sempere - **m. :** Roman Vlad - **scg. :** Ramiro Gomez - **mo. :** Antonio Gimeno Garcia, Edith von Seydewitz - **int. :** Eleonora Rossi-Drago (Magda Bergen), Götz George (Chris Kronberger), Jean Sorel (Erik Stein), Massimo Serato (Georg von Cramer), Margot Trooger (Katharina), Heinz Drache (ispettore Herbert Kaufmann), Werner Peters (commissario di polizia), Mara Cruz (Carmen), Guido Celano (Tony), Michael Cramer (Pablo), Hildegard Kneff, Ana Maria Montaner, Diana Rabito, José Maria Cafarel - **p. :** International Germania Film / Procusa / Domiziana Internazionale Cinematografica - **o. :** Germania Occ.-Spagna-Italia, 1962 - **d. :** DIC (regionale).

PASSWORD IS COURAGE, The (Parola d'ordine : Coraggio !) — **r.** e **sc. :** Andrew L. Stone - **s. :** dalla biografia di Charles Coward, scritta da John Castle - **f. :** (Metroscope) : David Boulton - **scg. :** Wilfred Arnold - **e. s. :** Bill Warrington - **mo. :** Noreen Ackland - **superv. mo. :** Virginia L. Stone - **int. :** Dirk Bogarde (Charlie Coward), Maria Perschy (Irena), Alfred Lynch (Pope), Nigel Stock (Cole), Reginald Beckwith (sottufficiale tedesco), Richard Marner (Schmidt), Ed Devereaux (Aussie), Lewis Flander (Pringle), George Mikell (Necke), Richard Carpenter (Robinson), Olaf Pooley (medico tedesco), Michael Mellinger (serg. magg. tedesco), Ferdy Mayne (ufficiale tedesco), Colin Blakeley, Margaret Whiting - **p. :** Andrew e Virginia Stone per la Andrew and Virginia Stone Production - **o. :** Gran Bretagna, 1962 - **d. :** M.G.M.

QUARE FELLOW, The (La valigia del boia) — **r. :** Arthur Dreifuss - **s. :** dal lavoro teatrale omon. di Brendan Behan - **sc. :** A. Dreifuss - **adatt. :** Jacqueline Sundstrom, A. Dreifuss - **f. :** Peter Hennessy, Vincent Corcoran - **m. :** Alexander Faris - **scg. :** Ted Marshall - **mo. :** Gitta Zadek - **int. :** Patrick McGoohan (Thomas Crimmin), Sylvia Syms (Kathleen Fellow), Walter Macken (Regan), Dermot Kelly (Donelly), Jack Cunningham (Capo Warder), Hilton Edwards (Holy Healy), Philip O' Flynn (Direttore delle prigioni), Leo McCabe (dott. Flyn), Norman Rodway (Lavery), Marie Kean (signora O'Hara), Pauline Delaney (moglie di Mickser), Aubrey Morris (Silvertop), Eamonn Brennan (Flaherty), Robert Bernal (Mickser), Agnes Bernelle (Meg), Iris Lawler (Minna), Dominic Roche (cappellano delle prigioni), Geoff Golden (I capo dei guardiani), Tom Irwin (II capo dei guardiani), Joe O'Donnel (il poeta), Brian Hewitt Jones (Jenkinson), Arthur Sullivan (lui stesso), Harry Brogan (Dunlavin) - **p. :** Anthony Havelock-Allan per la Havelock-Allan Production - **o. :** Gran Bretagna, 1962 - **d. :** Dear.

RENCONTRES (Poker col diavolo) — **r. :** Philippe Agostini - **s. :** Bertram L. Lonsdale - **sc. :** Ph. Agostini e Odette Joyeux - **f. :** Jacques Robin, Jacques Lemare - **m. :** Marcel Stern - **scg. :** Georges Petitot - **mo. :** Victoria Mercanton - **int. :** Michèle Morgan (Bella), Gabriele Ferzetti (Ralph), Pierre Brasseur (Carl Krasner), Diana Gregor (Laurence), Jacques Morel, Nico Pepe, Monique Mélinand, Véronique Vendell, Solange Lafay, Pierre Rosso, Jean Combal - **p. :** Les Films F. Rivers-Films Promotions / Myzar Film - **o. :** Francia-Italia, 1962 - **d. :** Rank.

7 NAVIGATORI DELLO SPAZIO, I — Film di origine sovietica, in Eastmancolor e Magiscope, prodotto dall'Istituto per il Film Scientifico di Leningrado. Non è stato possibile ricavare i titoli di testa dal film, perché i noleggiatori hanno sostituito con nomi posticci i nomi originali. Così la regia è diventata di certi Walter Emiliano e Z. Anderson (quest'ultimo figura anche come produttore) e l'interpretazione affidata a Myrna Shell, Walter Emiliano, G. Verno, G. Teich - **d. :** regionale.

SEXY NEL MONDO — **r. :** Roberto Bianchi Montero - **s. :** e **sc.** R. Bianchi Montero e William H. Stevens - **comm. :** Enzo Prosperi, Aldo Cast - **voce.:** Nico Rienzi - **f. :** (Supertotalscope, Eastmancolor) : Giuseppe La Torre, Francesco Izzarelli, Carlo Bellero, Antoine Partmian, Renato Spinotti, George Mason - **m. :** Marcello Giombini - **scg. :** Piero Filippone - **mo. :** Enzo Alfonsi - **int. :** Josy and Paul Delme, Hania Kochansky, Les Batis, Nicol's and Geore, Michael Tor e Enrica Centa, Nagwa Fouag, Takaoka Kiyoko, Nahe Sabri, il balletto di Wilbert Bradley, Elio Pandolfi, le Opium Smokers, Luwena, balletto hawayano di Hla Shwe Lax, Juanita Lopez, Rosalba Soler, Pantaleon Perez Prado e la sua Orchestra con la cantante-ballerina Yvonne Poveda, Carol Carter, Suzy and Betty, The Las Vegas Mocambos, The New Chicago Jazz Band, il balletto de « La Boule Rouge » di Parigi - **p. :** Cineproduzioni Associate-Este Film - **o. :** Italia, 1963 - **d. :** Filmar (regionale).

SPADA DEL CID, La — **r. :** Miguel Iglesias - **s.** e **sc. :** Marcello Baldi, Linares, Alfredo Giannetti - **f. :** (Supercinescope, Eastmancolor) : Francisco Marin Herrada, Carmelo Petralia - **m. :** Carlo Savina - **int. :** Sandro Moretti (Ramon), Chantal Deberg (Mara Sol), Daniela Bianchi (Elvira), Roland Carey (Bernardo), Iliana Grimaldi (Blanca), J. L. Pellicena (Felix) - **p. :** Alexandra Produzioni Cinematografiche / Cintora-Victo M. Tarruella Prod. Cin. - **o. :** Italia-Spagna, 1962 - **d. :** regionale.

TAMMY AND THE DOCTOR (Il sole nella stanza) — **r. :** Harry Keller - **s.** e **sc. :** Oscar Brodney - **f.** (Technicolor) : Russell Metty - **m. :** Frank Skinner - **superv. m. :** Joseph Gershinson - **scg. :** Alexander Golitzen, George Webb - **mo. :** Milton Carruth - **int. :** Sandra Dee (Tammy), Peter Fonda (Dott. Mark Cheswick), Macdonald Carey (dott. Bentley), Beulah Bondi (signora Call), Margaret Lindsay (miss Coleman), Reginald Owen (Jason Tripp), Adam West (Eric Hassler), Alice Pearce, Joan Marshall, Stanley Clements, Doodles Weaver, Mitzi Hoag, Alex Gerry, Robert Foulk, Jill Jackson, Forrest Lewis, Sondra Rodgers, Charles Seel, Suzie Kaye, Paul Nesbitt - **p. :** Ross Hunter Production - **o. :** U.S.A., 1963 - **d. :** Universal.

TANK COMMANDOS (Prima linea chiama Commandos) — **r., s.** e **sc. :** Burt Topper - **f. :** John Nicholaus jr. - **m. :** Ronald Stein - **scg. :** Dan Haller - **mo. :** Asa Clark - **int. :** Robert Barron (ten. Blaine), Maggie Lawrence (Jean), Wally Campo (Lazzotti), Donato Faretta (Diano), Maria Monay (ragazza italiana), Leo V. Metranga, Jack Sowards, Anthony Rich, Larry Hudson, Carmen D'Antonio, David Addis, Russ Prescott - **p. :** Burt Topper per la American International / James H. Nicholson and Samuel Z. Arkoff Production - **o. :** U.S.A., 1959 - **d. :** regionale.

THÉRÈSE DESQUEYROUX (Il delitto di Teresa Desqueyroux) — **r. :** Georges Franju - **scg. :** J. Chalvet - **mo. :** Gilbert Natot - **altri int. :** Jeanne Perez (Balionte), Jacques Monod (Duros), Renée Devillers (madame de Latrave), Richard Saint-Bris (de Latrave), Lucien Nat (Larroque), Hélène Dieudonné (zia Clara) - **d. :** 20th Century-Fox.

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 13 e altri dati a pag. 23 del n. 9-10, settembre-ottobre 1962 (Venezia 1962).

THERE WERE THREE, The (L'urlo dei marines) — **r. :** Alex Nicol - **s. e sc. :** Frank Gregory, Ann Lurie - **f. :** Joe MacDonald - **m. :** Tarcisio Fusco - **scg. :** Walter Willer - **int. :** Frank Latimore, Alex Nicol, Frank Gregory, Mike Billingsley, Barry Cahill - **p. :** Production Parade Release - **o. :** U.S.A., 1963 - **d. :** Fida Cinemat. (regionale).

THREE ON A SPREE (Nato con la camicia) — **r. :** Sidney J. Furie - **s. :** da un romanzo di George Barr McCutcheon e dal lavoro teatrale di Winchell Smith e Byron Ongley - **sc. :** Siegfried Herzig, Charles Rogers, Wilkie Mahoney - **adatt. :** James Kelly, Peter Miller - **f. :** Stephen Dade - **m. :** Philip Martell - **scg. :** John Blezard - **mo. :** A. H. Rule - **int. :** Jack Watling (Brewster), Carole Lesley (Susan), Renée Houston (signora Gray), John Slater (Sid Johnson), Colin Gordon (Mitchell), Julian Orchard (Walker), Libby Morris (Trixie), Cardew Robinson (Micki), Ernest Clark (col. Drew), Ronald Adam (giudice), June Cunningham (Rosie), John Salew (Monkton), Jeanne Moody (Barbara Drew), Hugh Morton (Grant), Marne Maitland (gentleman orientale), Gerton Klauber (Joe), John Vivian (Big Louis), Ruth Lee - **p. :** George Fowler per la Caralan - **o. :** Gran Bretagna, 1961 - **d. :** Dear.

TRES HOMBRES BUENOS (I tre implacabili) — **r. :** J. L. Romero Marchent - **s.** e **sc. :** J. L. Romero Marchent e Mario Caiano - **f.** (Totalscope, Eastmancolor) : Rafael Pacheco - **m. :** J. Parada e Francesco De Masi - **int. :** Joffrey Horne, Cristina Gajoni, Robert Hundar, Paul Priaget, Raf Baldassarre, Massimo Carocci, Charito del Rio, Fernando Sancho, John MacDouglas, Antonio Gradoli, Donatella Marrosu, Jesus Tordesillas, José Jaspe - **p. :** Copercines / P.E.A. - **o. :** Spagna-Italia, 1963 - **d. :** regionale.

TROIS JOURS À VIVRE (Partita a tre) — **r. :** Gilles Grangier - **s. :** da un romanzo di Peter Vanett - **sc. :** G. Grangier, Guy Bertret, Michel Audiard - **f. :** Armand Thirard - **m. :** Joseph Kosma - **scg. :** Roger Briaucourt - **mo. :** Jacqueline Douarinou - **int. :** Daniel Gélin (Simone Belin), Jeanne Moreau (Jeanne Fortin), Aimé Clariond (Charlie Bianchi), Lino Ventura (Lino Ferrari), Georges Flamant (Segalier), Armontel (Alexandre Berimond), Moustache, Evelyne Rey, Yannick Arvel, Albert Augier, Joëlle Bernard, Marcel Pérès - **p. :** Bobick Gauthier per l'International Motion Pictures - **o. :** Francia, 1957 - **d. :** regionale.

UN CHIEN DANS UN JEU DE QUILLES (Uno sconosciuto nel mio letto) — **r. :** Fabien Collin - **s. e sc. :** Liliane David, Paul Gégauff - **adatt.** e **dial. :** François Challais e F. Collin - **f. :** Raymond Letouzey - **mo. :** Eric Pluet - **int. :** Christian Marquand (Rodolphe de Bassencourt), Elke Sommer (Ariane), Sophie Daumier (Sylvie), Armontel (Alexandre), Danielle Evennou (Cathie), Madeleine Barbulée (moglie di Alexandre), Jean Tissier (il giardiniere), Charles Bouillaud (l'uomo dall'impermeabile), Julien Bertheau - **p. :** Electra Film-Ufa Comacico / FI.C.I.T. - **o. :** Francia-Italia, 1962 - **d. :** regionale.

UN SINGE EN HIVER (Quando torna l'inverno) — **r. :** Henri Verneuil - **s. :** dal romanzo di Antoine Blondin - **sc. :** François Boyer, Michel Audiard - **f.** (Cinemascope) : Louis Page - **m. :** Michel Magne - **scg. :** Robert Clavel - **mo. :** Monique Bonnot - **int. :** Jean Gabin (Albert Quentin), Jean-Paul Belmondo (Fouquet), Suzanne Flon (moglie di Albert), Noël Roquevert (Landru), Paul Frankeur (Esnault), Gabrielle Dorziat, Marcelle Arnold, Hella Petri (Georgina), Lucien Raimbourg, Geneviève Fontanel, Sylvianne Margolle (Maria Fouquet), Charles Bouillaud, Camille Guérini, André Dallibert, Anne-Marie Coffinet, Hélène Dieudonné - **p. :** Cipra-Cité Films - **o. :** Francia, 1962 - **d. :** M.G.M.

WAGONS WEST (Il conquistatore del West) — **r. :** Ford Beebe - **s.** e **sc. :** Dan Ullman - **f. :** (Cinecolor) : Harry Neumann - **m. :** Marlin Skiles - **scg. :** Dave Milton - **mo. :** Walter Hannemann - **int. :** Rod Cameron (Jeff Curtis), Peggie Castle, Michael Chapin, Wheaton Chambers, Frank Ferguson, Noah Beery jr., Henry Brandon, Sarah Hayden, Riley Hill, Stanford Jolley, Harry Strang, Harry Tyler, Effie Laird, Wheaton Chambers, Almira Sessions, Ann Kimbell, Glenn Strange - **p. :** Vincent M. Fennelly per la Monogram - **o. :** U.S.A., 1952 - **d. :** regionale.

WOMAN OF SUMMER (Donna d'estate) — **r. :** Franklin Schaffner - **s. :** dal dramma « A Loss of Roses » di William Inge - **sc. :** Meade Roberts - **f.** (Cinemascope) : Ellsworth Fredricks - **m. :** Jerry Goldsmith - **scg. :** Jack Martin Smith, Walter M. Simonds - **mo. :** Robert Simpson - **int. :** Joanne Woodward (Lila), Richard Beymer (Kenny), Claire Trevor (Helen), Carol Lynley (Miriam), Robert Webber (Ricky), Louis Nye (Ronnie), Gypsy Rose Lee (madame Olga), Michael J. Pollard (Jelly), Sondra Kerr (Edwina), Susan Brown (signora Mulvaney), Marlene De Lamater (Sandra), Gary Pagett (Dizzy), Ralph Lee (Sonny), Bing Russell (Mulvaney) - **p. :** Jerry Wald e Curtis Harrington per la J. Wald Prod. - 20th Century Fox - **o. :** U.S.A. 1963 - **d. :** 20th Century Fox.

Il film è tutto di Joanne Woodward. Già apprezzata in altre occasioni, questa attrice sensibile e intelligente ha trovato qui forse la sua occasione migliore per far vibrare tutte le corde del suo straordinario talento. Nel ruolo di Lila Green, l'eroina trasognata e ingenua, ambiziosa e sprovveduta, del dramma di Willian Inge « A Loss of Roses », essa riesce ad animare — conferendogli senso, vigore, umanità — un racconto che altrimenti si perderebbe nella consuetudine di tanti altri accurati ma monotoni ritratti della provincia americana. Bisogna riconoscere comunque al regista Franklin Schaffner — un recente acquisto di Hollywood dalla televisione — almeno il merito di essersi adeguato con abile misura alla presenza dominante dell'attrice e di aver esposto con garbo l'argomento, senza calcarne le tinte melodrammatiche. (L. A.).

Riedizioni

ACT OF LOVE (Il magnifico disertore - già Atto d'amore) — **r. :** Anatole Litvak - **s. :** dal romanzo « La ragazza di via Flaminia » di Alfred Hayes - **sc. :** Irwin Shaw - **d. :** Joseph Kessel - **f. :** Armand Thirard - **m. :** Michel Emer, Joë Hajos - **scg. :** Alexandre Trauner - **mo. :** Leonide Azar - **int. :** Kirk Douglas, Dany Robin, Serge Reggiani, Barbara Laage, Fernand Ledoux, Brigitte Bardot, Gabrielle Dorziat, Robert Strauss, Grégoire Aslan, Marthe Mercadier, Gérard Sety, Ardisson, Nedd Willard, George Mathews, Gilberte Géniat, Richard Benedict, Sidney Chaplin jr., Gérard Buhr, Leslie Dwyer, Martine Alexis, Dominique Davray, la piccola Edwige Bart - **p. :** Anatole Litvak, Georges Maurer per la U.A. / Filmaur-Benagoss - **o. :** U.S.A. - Francia, 1953 - **d. :** regionale.

BAD DAY AT BLACK ROCK (Giorno maledetto) — **r. :** John Sturges - **s. :** dal romanzo di Howard Breslin - **adatt. :** Don McGuire - **sc. :** Millard Kaufman - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor) : William C. Mellor - **m. :** André Previn - **scg. :** Cedric Gibbons, Malcom Brown - **mo. :** Newell P. Kimlin - **int. :** Spencer Tracy, Robert Ryan, Anne Francis, Walter Brennan, Dean Jagger, John Ericson, Ernest Borgnine, Lee Marvin, Russell Collins, Walter Sande, Francis McDonald - **p. :** Dore Schary per la M.G.M. - **o. :** U.S.A., 1954-55 - **d. :** Rank.

DEVIL'S DOORWAY (Il passo del diavolo) — **r. :** Anthony Mann - **s.** e **sc. :** Guy Trosper - **f. :** John Alton - **m. :** Daniele Amfitheatrof - **scg. :** Cedric Gibbons, Leonid Vasian - **mo. :** Conrad A. Nervig - **int. :** Robert Taylor, Louis Calhern, Paula Raymond, Marshall Thompson, James Mitchell, Edgar Buchanan, Rhys Williams, Spring Byington, James Millican, Bruce Cowling, Fritz Leiber, Harry Antrim, Chief John Big Tree - **p. :** Nicholas Nayfack per la M.G.M. - **o. :** U.S.A., 1950 - **d. :** Indief.

DUE GONDOLIERI, I (già **Venezia, la luna e tu**) — **r. :** Dino Risi - **d. :** Titanus.

Vedere giudizio e dati a pag. 86 del n. 1, gennaio 1959.

FIGHTING SEABEES, The (I conquistatori dei 7 mari) — **r. :** Edward Ludwig, Howard Lydecker - **s. :** Borden Chase - **sc. :** B. Chase, Aeneas Mackenzie - **f. :** William Bradford - **m. :** Walter Scharf - **scg. :** Duncan Cramer - **mo. :** Richard Van Enger - **int. :** John Wayne, Susan Hayward, Dennis O'Keefe, William

Frawley, Leonid Kinsky, J. M. Kerrigan, Grant Withers, Paul Fix, Ben Welden, William Forrest, Addison Richards, Jay Norris, Duncan Renaldo, William Morgan - **p. :** Herbert Yates, Albert J. Cohen per la Republic - **o. :** U.S.A., 1943-44 - **d. :** regionale.

HOUSE OF SECRETS (L'uomo che vide il suo cadavere) — **r. :** Guy Green - **s. :** dal rom. « Storm over Paris » di Sterling Noel - **sc. :** Robert Buckner e Bryan Forbes - **f.** (Vistavision, Technicolor) : Harry Waxman - **m. :** Herbert Clifford - **scg. :** Alex Vetchinsky - **mo. :** Sidney Hayers - **int. :** Michael Craig, Julia Arnall, Brenda de Banzie, Barbara Bates, David Kossoff, Gerard Oury, Geoffrey Keen, Eugene Deckers, Eric Pohlmann, Anton Driffing, Gordon Tanner, David Lander, Yves Chanteau - **p. :** Julian Wintle Production - **o. :** Gran Bretagna, 1956 - **d. :** Rank Film.

IN OLD CALIFORNIA (I dominatori) — **r. :** William McGann - **s. :** J. Robert Bren e Robert Atwater - **sc. :** Gertrude Purcell, Frances Hyland - **f. :** Jack Marta - **m. :** David Buttolph - **scg. :** Russell Kimball - **mo. :** Howard O'Neil - **int. :** John Wayne, Binnie Barnes, Albert Dekker, Helen Parrish, Patsy Kelly, Edgar Kennedy, Dick Purcell, Milt Kibbee, Emmett Lynn, Charles Halton, Harry Shannon, Bob McKenzie, Paul Sutton, Joe McGuinn, Anne O'Neal - **p. :** Herbert Yates e Robert North per la Republic - **o. :** U.S.A., 1942 - **d. :** regionale.

JUBAL (Vento di terre lontane) — **r. :** Delmer Daves - **d. :** Columbia-Ceiad.

Vedere giudizio e dati a pag. 63 del n. 3, marzo 1957.

MAN WITH THE GUN (Sangue caldo) — **r. :** Richard Wilson - **s. e sc. :** N. B. Stone jr. e R. Wilson - **f. :** Lee Garmes - **m. :** Emil Newman - **scg. :** Hilyard Brown - **mo. :** Gene Milford - **int. :** Robert Mitchum, Jan Sterling, Karen Sharpe, Henry Hull, Emile Meyer, John Lupton, Barbara Lawrence, Ted De Corsia, Florence Ames, Leo Gordon, James Westerfield, Robert Osterloh, Jay Adler, Amzie Strickland, Stafford Repp, Claude Akins, Thomas Conroy, Maudie Prickett, Mara McAfee, Angie Dickinson, Norma Calderon, Joe Barry - **p. :** Samuel Goldwyn jr. per l'United Artists - **o. :** U.S.A., 1955 - **d. :** regionale.

MEN, The (Il mio corpo ti appartiene - già **Uomini)** — **r. :** Fred Zinnemann - **s. e sc. :** Carl Foreman - **f. :** Robert De Grasse - **m. :** Dimitri Tiomkin - **scg. :** Rudolph Sternad - **mo. :** Harry Gerstad - **int. :** Marlon Brando, Teresa Wright, Everett Sloane, Jack Webb, Richard Erdmann, Arthur Jurado, Virginia Farmer, Dorothy Tree, Howard St. John, Nita Hunter, Patricia Joiner, John Miller, Cliff Clark, Ray Teal, Marguerite Martin - **p. :** Stanley Kramer e George Glass per la Kramer Prod. - **o. :** U.S.A., 1950 - **d. :** regionale.

MISTER ROBERTS (La nave matta di Mister Roberts - già **Mister Roberts)** — **r. :** John Ford, Mervyn Le Roy - **s. :** dalla commedia di Thomas Heggen e Joshua Logan - **sc. :** Frank Nugent, J. Logan - **f.** (Cinemascope, Warnercolor) : Winton Hoch - **m. :** Franz Waxman - **scg. :** Art Loel - **mo. :** Jack Murray - **int. :** Henry Fonda, James Cagney, William Powell, Jack Lemmon, Betsy Palmer, Ward Bond, Phil Carey, Nick Adams, Harry Carey jr., Pat Wayne, Fritz Ford, Frank Aletter, Ken Curtis, Buck Kartalian, William Henry, William Hudson, Stubby Kruger, Harry Tenbrook, Perry Lopez, Robert Roark, Tiger Andrews, Jim Moloney, Francis Conner, Denny Niles, Jim Murphy, Shug Fisher, Danny Borzage, Kathleen O'Malley, Maura Murphy, Mimi Doyle, Jeanne Murray, Lonnie Pierce - **p. :** Leland Hayward per la Warner Bros. - **o. :** U.S.A., 1955 - **d. :** Warner Bros.

PLEIN SOLEIL (Delitto in pieno sole - già **In pieno sole)** — **r. :** René Clément - **d. :** Titanus.

Vedere dati a pag. 102 del n. 1, gennaio 1961.

RIDE, VAQUERO! (Cavalca vaquero) — **r.:** John Farrow - **s.** e **sc.:** Frank Fenton - **f.** (Anscocolor, stampato in Technicolor) : Robert Surtees - **m.:** Bronislau Kaper - **scg.:** Cedric Gibbons, Arthur Lonergan - **mo.:** Harold F. Kress - **int.:** Robert Taylor, Ava Gardner, Howard Keel, Anthony Quinn, Kurt Kasznar, Ted de Corsia, Charlita, Jack Elam, Walter Baldwin, Joe Dominguez, Frank McGrath, Charles Stevens, Rex Lease, Tom Greenway, Monte Blue, Percy Helton, Elmire Sessions, Philip Van Zandt, Stanley Andrews - **p.:** Stephen Ames per la M.G.M. - **o.:** U.S.A., 1953 - **d.:** M.G.M.

SCOCCIATORE, Lo (già Via Padova 46) — **r.:** Giorgio Bianchi - **s.** e **sc.:** Aldo De Benedetti - **f.:** Carlo Montuori e G. R. Aldo - **m.:** Nino Rota - **scg.:** Saverio D'Eugenio - **int.:** Peppino De Filippo, Alberto Sordi, Giulietta Masina, Arlette Poirier, Leopoldo Trieste, Carlo Dapporto, Luigi Pavese, Ada Dondini, Ernesto Almirante, Lamberto Maggiorani, Lidia Martora, Memmo Carotenuto, Pasquale Martino, Vittorio Duse, Franco Giacobini, Ada Colangeli, Elda Gisi, Cesare Bettarini, Augusto Di Giovanni, Giovanni Petti - **p.:** Edo Film - **o.:** Italia, 1953 - **d.:** regionale.

SOUTH OF ST. LOUIS (Il ranch delle tre campane) — **r.:** Ray Enright - **s.** e **sc.:** Karl Freund - **m.:** Max Steiner - **scg.:** Leo K. Kuter - **mo.:** Clarence Kolster - **int.:** Joel McCrea, Alexis Smith, Zachary Scott, Dorothy Malone, Douglas Kennedy, Alan Hale sr., Victor Jory, Bob Steele, Art Smith, Monte Blue, Nacho Galindo - **p.:** Milton Sperling per l'United States - Warner Bros - **o.:** U.S.A., 1949 - **d.:** regionale.

SQUARE JUNGLE, The (La giungla del quadrato) — **r.:** Jerry Hopper - **s.** e **sc.:** George Zuckerman - **f.:** George Robinson - **m.:** Joseph Gershenson - **scg.:** Alexander Golitzen, Alfred Sweeney - **mo.:** Paul Weatherwax - **int.:** Tony Curtis, Pat Crowley, Ernest Borgnine, Paul Kelly, Jim Backus, Leigh Snowden, Joe Vitale, John Day, John Marley, David Janssen, Kay Stewart, Barney Philips, Frank Marlowe, Joe Louis - **p.:** Albert Zugsmith per l'Universal - **o.:** U.S.A., 1955 - **d.:** Universal Int.

SUDDENLY (Gangsters in agguato) — **r.:** Lewis Allen - **s.** e **sc.:** Richard Sale - **f.:** Charles G. Clarke - **m.:** David Raksin - **scg.:** Frank Sylos - **mo.:** John F. Schreyer - **int.:** Frank Sinatra, Sterling Hayden, James Gleason, Nancy Gates, Kim Charney, Paul Frees, Christopher Dark, Willis Bouchey, Paul Wexler, Clark Howatt, Jim Lilburn - **p.:** Robert Bassler per la R. Bassler Production - **o.:** U.S.A., 1954 - **d.:** regionale.

THEY WERE EXPENDABLE (I sacrificati di Bataan - già I sacrificati) — **r.:** John Ford e Robert Montgomery - **s.:** dal libro di William L. White - **sc.:** Frank Wead - **f.:** Joseph H. August - **m.:** Herbert Stothart - **scg.:** Cedric Gibbons, Malcolm Browne - **mo.:** Frank E. Hull - **int.:** Robert Montgomery, John Wayne, Donna Reed, Ward Bond, Jack Holt, Marshall Thompson, Leon Ames, Paul Langton, Arthur Walsh, Donald Curtis, Cameron Mitchell, Jeff York, Jack Pennick, Russell Simpson, Robert Barrat, Murray Alper, Harry Tenbrook, Louis Jean Heydt, Alex Havier, Charles Trowbridge, Bruce Kellogg, Vernon Steele, Tim Murdock - **p.:** John Ford per la M.G.M. - **p.:** U.S.A., 1945 - **d.:** regionale.

THIRTY SECONDS OVER TOKYO (Missione segreta - Trenta secondi sopra Tokyo) — **r.:** Mervyn Le Roy - **s.:** dal libro del maggiore Ted W. Lawson, e di Robert Considine - **sc.:** Dalton Trumbo - **f.:** Harold Rosson, Robert Surtees - **m.:** Herbert Stothart - **scg.:** Cedric Gibbons, Paul Groesse - **mo.:** Frank Sullivan - **e. s.:** Arnold Gillespie, Warren Newcombe, Donald Jahraus - **int.:** Spencer Tracy, Van Johnson, Robert Walker, Phyllis Thaxter, Tim Murdock, Scott McKay, Gordon McDonald, Don De Fore, Robert Mitchum, John R. Reilly, Stephen McNally, Donald Curtis, Douglas Cowan, William Phillips, Louis Jean Heydt, Paul

Langton, Leon Ames, Bill Williams, Robert Bice, Dorothy Ruth Morris, Hsin Kung, Benson Fong, Ching Wah Lee, Alan Napier, Ann Shoemaker, Jacqueline White, Selena Royle, Jay Norris, Steve Brodie - **p.** : Sam Zimbalist per la M.G.M. - **o.** : U.S.A., 1945 - **d.** : regionale.

TOGNAZZI E LA MINORENNE (già **La ragazza di** 1000 **mesi**) — **r.** : Steno - **d.** : Cineriz.

Vedere dati a pag. 114 del n. 11-12, novembre-dicembre 1961.

TOUCHEZ PAS AU GRISBI (**Grisbì**) — **r.** : Jacques Becker - **d.** : Cino Del Duca (regionale).

Vedere dati a pag. 31 del n. 1-2, gennaio-febbraio 1960.

STANLEY KRAMER presenta

BURT LANCASTER
JUDY GARLAND

Regia di JOHN CASSAVETES

GLI ESCLUSI

(*Segue dalla pag. 2 di copertina*)

NOTE

I FILM

I LIBRI

FOTO DI COPERTINA: da *La nave* (1919-20) di Gabriellino D'Annunzio e Mario Roncoroni.